

DÉPARTEMENT DES ARTS, LANGUES ET LITTÉRATURES
Faculté des lettres et sciences humaines
Université de Sherbrooke

Le fantastique à l'œuvre dans *Fata Morgana* de William Kotzwinkle

par
CAROLINE THÉBERGE-CARPENTIER
Bachelière ès arts (B. A.)
de l'Université de Sherbrooke

présenté à
NICHOLAS DION
ANTHONY GLINOER
CHRISTIANE LAHAIE

Mémoire présenté
pour l'obtention de la
MAÎTRISE EN ÉTUDES FRANÇAISES
(CHEMINEMENT EN LITTÉRATURE ET CULTURE)

OCTOBRE 2019

Composition du jury

Le fantastique à l'œuvre dans *Fata Morgana* de William Kotzwinkle

par

Caroline Théberge-Carpentier

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Lahaie, directrice de recherche

(Département des arts, langues et littératures, Faculté des lettres et sciences humaines)

Nicholas Dion, lecteur

(Département des arts, langues et littératures, Faculté des lettres et sciences humaines)

Anthony Glinoyer, lecteur

(Département des arts, langues et littératures, Faculté des lettres et sciences humaines)

Université de Sherbrooke

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche propose une analyse du roman *Fata Morgana* de William Kotzwinkle sous un angle fantastique. Il vise à démontrer que, sous ses allures de polar, *Fata Morgana* peut être reconnu comme un roman résolument fantastique. Divisé en trois chapitres, le mémoire comprend un survol des apports théoriques sur le sous-genre fantastique, et deux chapitres dévolus à l'analyse de l'œuvre.

Dans le premier chapitre, on trouve un ensemble des considérations théoriques sur le sous-genre fantastique et sur les stratégies narratives liées à la notion de point de vue, soit la focalisation. Dans le second chapitre, il s'agit de débusquer la fantasticité des figures et du lieu diégétique choisis, tout en décrivant le rôle que la focalisation y joue. Le troisième et dernier chapitre est entièrement consacré à l'analyse des motifs qui participent à la fantasticité du roman à l'étude à l'aide d'un examen des stratégies narratives et des caractéristiques fantastiques déployées par l'auteur, lesquelles permettent de convoquer un certain type de fantastique, situé quelque part entre le fantastique canonique et le néo-fantastique.

Mots clés : *Fata Morgana*, fantastique, focalisation, perception, stratégies narratives, figures, lieux, motifs, relations, femme fatale, prestidigitateur, Paris, jouets, boule de cristal, rêves, brouillard, musique.

REMERCIEMENTS

À ma directrice, Christiane Lahaie, pour son écoute, son empathie, sa compréhension, sa patience, ses conseils, et surtout pour m'avoir rassurée lors de la rédaction de ce projet. Tu as toujours été pour moi une grande source d'inspiration, et tes encouragements m'ont insufflé le courage nécessaire à la concrétisation de ce mémoire.

À Nicholas Dion et Josée Vincent, membres de mon jury initial, pour les commentaires qui m'ont guidée et inspirée tout au long de la rédaction de mon mémoire. Merci également à Anthony Glinoer d'avoir accepté d'évaluer le résultat final.

À mes proches, pour leur soutien inconditionnel et leurs encouragements lorsque je songeais à tout abandonner.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCTION GÉNÉRALE | 8 |
| Résumé de <i>Fata Morgana</i> | 9 |
| Le paratexte de quatre éditions de <i>Fata Morgana</i> | 10 |
| Question de recherche et divisions du mémoire..... | 13 |
| CHAPITRE 1 | 15 |
| DÉFINITIONS ET ÉLÉMENTS DE MÉTHODOLOGIE..... | 15 |
| LE FANTASTIQUE | 16 |
| La petite histoire..... | 16 |
| Le fantastique et ses motifs selon Louis Vax | 17 |
| L'hésitation au cœur de la théorie de Tzvetan Todorov | 19 |
| Le fantastique en deux temps chez Jean Fabre..... | 21 |
| Joël Malrieu : la relation cruciale entre le personnage et le phénomène..... | 22 |
| Lise Morin : fantastique canonique et néo-fantastique..... | 24 |
| Gilbert Millet et Denis Labbé : l'hybridité fantastique | 26 |
| Définition du fantastique... .. | 29 |
| LA FOCALISATION : JEUX SUR LE POINT DE VUE | 29 |
| Gérard Genette, la focalisation en tant que synonyme de point de vue..... | 30 |
| Mieke Bal, le focalisateur et le focalisé..... | 32 |
| Dorrit Cohn et la perception de la vie intérieure | 34 |
| Ruth Ronen : « La focalisation dans les mondes fictionnels »..... | 35 |
| Lise Morin et l'armature fantastique..... | 37 |
| CHAPITRE 2 | 39 |
| LES FIGURES FANTASTIQUES | 39 |
| Paris, figure spatiale fantastique ? | 40 |
| La femme fatale | 47 |
| Le prestidigitateur | 52 |
| Conclusion partielle | 57 |
| CHAPITRE 3 | 60 |
| LES MOTIFS FANTASTIQUES | 60 |
| Le jouet | 63 |
| La boule de cristal..... | 68 |
| Le rêve et le brouillard | 75 |
| La musique..... | 84 |
| Conclusion partielle | 87 |
| CONCLUSION GÉNÉRALE..... | 89 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 95 |

| | |
|--|-----------|
| Œuvre à l'étude..... | 96 |
| Ouvrages théoriques | 96 |
| Articles de périodiques et liens internet | 98 |

**LE FANTASTIQUE À L'ŒUVRE DANS *FATA MORGANA* DE
WILLIAM KOTZWINKLE**

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le fantastique est un sous-genre¹ qui m'a toujours fascinée. Bien que j'apprécie les récits à la Bram Stoker, ceux que je préfère restent ceux qui laissent perplexes à la fin de la lecture, ceux qui obligent à réfléchir à la nature de ce qu'on côtoie. Est-ce bel et bien un récit fantastique ? Dans quelle réalité l'histoire se déroule-t-elle ? En fait, tout m'interpelle dans le sous-genre fantastique : les personnages, les thèmes, les stratégies textuelles et les motifs dont usent les écrivains afin de faire surgir l'incertitude. Ce sous-genre me captive également du fait qu'il s'adapte et s'intègre à plusieurs genres et sous-genres. Il peut être étonnant de constater, par exemple, qu'un roman policier comporte des éléments fantastiques au point qu'on puisse remettre en question son appartenance au premier sous-genre. C'est, selon moi, le cas du roman que je propose d'étudier dans ce mémoire, soit *Fata Morgana* de William Kotzwinkle.

Résumé de *Fata Morgana*

L'action principale de *Fata Morgana* se déroule dans le Paris du 19^e siècle. Dans cette représentation de la Ville Lumière, il règne une atmosphère onirique et fantasmagorique, de sorte qu'il reste difficile d'y distinguer la réalité de l'illusion. Le protagoniste, l'inspecteur Picard, doit s'atteler à la tâche de défendre les particuliers contre les meurtriers et les imposteurs. Depuis de longues années, celui-ci tente d'écrouler le responsable de plusieurs meurtres de jeunes femmes, soit le Baron Mantes. Picard est obsédé par ce dernier jusqu'à ce qu'une deuxième obsession s'offre à lui : le couple formé de Ric et de Renée Lazare. En effet, à peine remis d'une défaite en combat singulier avec le Baron, Picard est convié chez le préfet pour y recevoir un nouveau mandat : surveiller Ric Lazare et sa femme afin de découvrir qui ils sont et de mettre au jour leurs activités probablement illicites.

Du coup, l'inspecteur prend l'identité de Paul Fanjoy, revendeur de perles, afin de mener à bien son enquête. Il se rend rapidement chez les Lazare, où il entrevoit le couple et tombe sous le charme de Renée Lazare. On le convie à consulter une boule de cristal qui, dit-on, lui révélera son avenir. L'inspecteur se prête au jeu : il apprend qu'il viendra à bout de son pire ennemi. Dans les faits, Picard a été le jouet d'une illusion. La boule de

¹ À l'instar de Michel Lord, je parlerai de « sous-genre » fantastique, afin de conserver le terme « genre » pour définir les grands genres littéraires tels que le roman, la nouvelle, etc.

cristal lui a raconté une histoire : celle de sa victoire sur le Baron Mantes. Alors, quand il quitte les Lazare, il y a de fortes chances que la prophétie du magicien se réalise : le Baron Mantes mourra des mains de Picard et ce dernier, en acceptant d'abandonner son enquête sur les Lazare, vivra.

Le paratexte de quatre éditions de *Fata Morgana*

La première édition de *Fata Morgana* a été publiée en 1977 par la maison Alfred A. Knopf. Son paratexte est édifiant quant à l'aspect fantastique du livre. À part la signature de l'illustrateur (Servello), le titre et le nom de l'auteur, on ne trouve rien sur la couverture du livre. La police, en jaune, tordue et flottante, rappelle celle des vieux films fantastiques ou d'horreur. On y voit une femme nue, étendue sur un récamier et drapée dans un long châle rouge. L'étoffe découvre son corps du cou jusqu'à ses hanches, de manière à mettre en valeur ses atours. Elle porte un loup en demi-lune qui lui fait des cornes de démon et, dans sa main droite, elle tient une boule de cristal. Derrière elle, il y a l'ombre d'un homme en chapeau haut de forme et cape, tenant une canne. Il s'agit de Renée Lazare et du Baron Mantes. En fait, la couverture est conçue tel un tableau, la quatrième servant à le compléter. On y voit un inconnu en rouge (peut-être Ric Lazare), tapi dans l'ombre, devant une fenêtre en vitrail. À travers elle, on perçoit la lune ainsi que quelques bâtiments. L'homme tend une carte de tarot à la femme. À l'arrière-plan, plusieurs taches de couleurs agencées de manière à créer une atmosphère brumeuse...

Au fil de ses rééditions, on a mis davantage l'accent sur le caractère policier du roman, bien que quelques allusions à son aspect fantastique aient subsisté. Ainsi, sur la quatrième d'une édition datant des années 2000 (Open Road), on peut lire un texte de présentation et trois critiques. Le premier insiste résolument sur les éléments relevant du polar :

At the fashionable salon of Ric Lazare, you can have your fortune told by an amazing machine of unerring accuracy. But the Paris police think Lazare is a con man and send Inspector Picard to investigate. Inspector Picard prefers lemon tarts and prostitutes to high school society, and he is unprepared for the string of murders that pull him across the continent until he is tangled in the killer's last seductive knot. A landmark in the history of detective fiction, mystery is taken to the level of enchantment in this lyrical thriller set in the glitter of nineteenth century Paris.

La première critique, publiée dans *Playboy*, insiste davantage sur le fantastique, en particulier la figure du pantin : « Pure magic. The mystery turns on the convoluted history of an old master toy maker who makes his toys with such skill that they have lives of their own. It would be advisable to sit down while reading what the toys finally do. »

Quant à la seconde, parue dans le *Chicago Tribune*, elle semble accorder une part égale au polar et au fantastique :

Alternately dark and glittering... a first rate vaudeville turn, a comedic mask lightly stretched over enigmatic questions... a witty sendup of the detective story, an intriguing meditation on illusion and the conjurer's art, an antic fantasy done with a richness of invention that doffs a hat to Dickens... Inspector Picard's quest takes him across a vividly imagined Europe, a continent of the mind, peopled with wonderfully baroque characters. The illusion, in all its myriad forms abounds. Everywhere there are magical happenings... and everywhere, there is the magic wrought by Kotzwinkle himself.

Enfin, la critique tirée du *New Yorker* salue le roman telle une réussite (« Gaudy, decadent, smoothly polished, this beguiling novel is... a feat of a stage magic, well rehearsed and well performed by a fine craftsman »). De plus, l'illustration en page couverture de cette édition montre un homme baignant dans la brume et portant une cape noire, un chapeau haut de forme et une canne. Certes, les trois textes font référence au mystère et à la magie, mais *Fata Morgana* n'y est pas résolument décrit tel un roman fantastique.

Pour sa part, le paratexte de l'édition de *Fata Morgana* (1988) que j'ai utilisée pour mon mémoire (Payot et Rivages ; collection Rivages/Mystère) offre une illustration en noir et blanc où l'on trouve le portrait, de face, d'une femme séduisante portant un chapeau. Le reste de la présentation paraît plutôt sobre. Sur la quatrième, on peut lire :

Du Paris des fêtards Second Empire, aux mystères redoutables de l'Autriche-Hongrie décadente, cette œuvre folle de la littérature « policière » nous offre un théâtre d'ombres ou un baron sanglant, précurseur de Jack l'Éventreur, et l'éternel Cagliostro. Un roman onirique où se rejoignent : symbolisme, ésotérisme et surréalisme. Façon de revoir et corriger Conan Doyle par Nerval, Chesterton, Leo Perutz et Gustav Meyrink.

Comme c'était le cas chez Open Road, les thèmes du mystère et de l'ésotérisme dominant. On inclut le roman dans la littérature « policière », les guillemets soulignant le côté difficilement classable du roman de Kotzwinkle. Quant au paratexte de l'édition de 2016, toujours chez Payot et Rivage, il indique que le roman fait partie de la collection Rivages/Noir, de sorte que le côté policier de l'œuvre se voit à nouveau mis de l'avant par l'éditeur. Pourtant, l'illustration de la couverture représente une carriole dans une rue en pavés de pierre, l'image rappelant la ville dans laquelle Jack L'Éventreur a sévi. Quant au résumé de la quatrième, il ressemble au précédent, à quelques différences près :

Du Paris des fêtards du Second Empire aux mystères redoutables de l'Autriche-Hongrie décadente, d'Heidelberg à la Transylvanie, la folle aventure d'un inspecteur de police lancé aux trousses d'un baron sanglant. Rencontres étranges, rebondissements brillants, fin éblouissante : un chef-d'œuvre inclassable, policier, noir, onirique, fantastique, ésotérique, véritable théâtre d'ombres hanté par la présence de l'éternel Cagliostro. Entre Conan Doyle, Nerval, Chesterton et Léo Perutz, un roman culte.

À présent qualifié « d'inclassable », ce qui se révèle fort éloquent, le roman devient plus fantastique, tout en demeurant dans la collection « Rivages/Noir », comme quoi le flou persiste.

Dans les éditions de 1988 et de 2016, on trouve une préface qui va comme suit :

Le présent récit n'[est] qu'une version parmi d'autres, et bien qu'il soit fidèle, sous certains rapports, à l'histoire originelle, il a suivi son cours pour trouver son propre dénouement. La seule chose que nous puissions en conclure, c'est qu'à chacun de nous, *Fata Morgana* révèle un aspect différent de sa nature changeante et insaisissable » (1988 : 9).

Cette préface, ou « avertissement », trahit une certaine modalisation du récit, dans la mesure où elle souligne l'aspect incertain et changeant de l'histoire qui va suivre. Au début de ces deux éditions, une image de la page couverture de la première édition a été reproduite. Dans l'édition de 1988, on a octroyé à cette image une page complète, contrairement à celle de 2016, où l'illustration vient sous forme de petite vignette au-dessus de ce qui fait office de préface. De plus, des gravures semblables ornent le début de chaque

chapitre. Ces images, fidèles au « tableau » en couverture de l'édition de 1977, résument le contenu des chapitres, ces derniers éléments paratextuels tendant à renforcer l'aspect fantastique du roman.

Il faut noter que les images accompagnant chaque début de chapitre sont des cartes de tarot. En raison de son aspect onirique et de son lien avec le don de clairvoyance, le tarot s'avère un motif fréquemment rencontré dans les œuvres fantastiques. Aussi est-il étonnant de constater que le roman ne soit pas considéré d'emblée comme faisant partie de ce sous-genre.

Question de recherche et divisions du mémoire

On ne peut le nier, *Fata Morgana* de William Kotzwinkle a été reçu et perçu par plusieurs critiques comme étant un roman policier. Il faut avouer que le roman de l'auteur américain contient la majorité, voire tous les éléments essentiels à sa classification au sein de ce sous-genre : un enquêteur, un scélérat, une femme fatale, une enquête et du mystère. Pourtant, malgré ses allures de polar, *Fata Morgana* recèle plusieurs stratégies narratives et de nombreux motifs qui permettent de le qualifier de fantastique. Par conséquent, à partir des travaux des théoriciens du fantastique, dont Tzvetan Todorov et Lise Morin, et en empruntant aux théories de la focalisation narrative, dont celles de Gérard Genette, Ruth Ronen ou Dorrit Cohn, j'entends explorer l'idée voulant que le roman *Fata Morgana* en soit un résolument fantastique. Pour ce faire, j'observerai la présence de figures et de motifs fantastiques, tout en commentant les stratégies narratives (principalement la focalisation) déployées par Kotzwinkle pour en renforcer la teneur fantastique.

Dans le premier chapitre, je brosse un tableau des divers apports théoriques entourant le fantastique, notamment chez Louis Vax, Tzvetan Todorov, Jean Fabre, Joël Malrieu, Lise Morin et Gilbert et Millet, tout en précisant ceux qui me seront indispensables. J'aborde également la notion de focalisation telle que définie par Gérard Genette, Mieke Bal, Dorrit Cohn, Lise Morin et Ruth Ronen, tout en en soulignant les répercussions sur un texte à caractère fantastique.

Le deuxième chapitre se penche sur les figures du prestidigitateur et de la femme mystérieuse, ainsi que sur Paris – lieu diégétique dont la représentation est fort connotée.

Je montre d'abord la fantastiçité des figures, puis celle des lieux, tout en évoquant le rôle que la focalisation y joue.

Finalement, le troisième et dernier chapitre est entièrement consacré à l'analyse des motifs : matériels (jouets et boule de cristal) et immatériels (rêve, brouillard et musique). J'y souligne la fantastiçité des motifs ainsi que les stratégies de focalisation qui permettent de les représenter comme tels.

Cette démarche, si elle ne permet pas de catégoriser *Fata Morgana* une fois pour toutes, aura au moins le mérite d'en proposer une lecture autre.

CHAPITRE 1
DÉFINITIONS ET ÉLÉMENTS DE MÉTHODOLOGIE

Dans ce chapitre, j'entends présenter les théories de quelques piliers de la recherche sur le sous-genre fantastique et d'en retenir des éléments méthodologiques afin de proposer la définition du fantastique à la base mon analyse de *Fata Morgana*. S'y ajoutent des considérations d'ordre narratif, plus particulièrement en ce qui a trait à la notion de focalisation telle que réfléchi par de nombreux spécialistes de la narratologie.

LE FANTASTIQUE

La petite histoire

Situer la naissance et les conditions d'émergence de la littérature fantastique est aussi complexe que d'essayer de la définir. Toutefois, les théoriciens du sous-genre se rejoignent sur un point : le fantastique s'est grandement développé durant la période romantique, sa nature ayant été influencée par le roman gothique. À la suite des premiers écrits de l'auteur allemand E.T.A. Hoffmann, le terme « fantastique » aurait fait sa première apparition. De plus, on s'accorde pour dire que la publication du roman de Cazotte *Le Diable amoureux*, paru en 1772, correspond à la naissance du fantastique². Il n'en reste pas moins qu'on trouve des traces du fantastique bien avant :

Si le mot *fantastique* pour désigner une manière d'écriture fait sens au début du XIX^e siècle, l'esthétique fantastique, ses thèmes et peut-être ses effrois peuvent être devinés en des temps précédents, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. On peut dire que la gloire fantastique coïncide avec celle du romantisme, mais des signes évidents du fantastique sont déjà apparus dans la littérature gothique.³

Les auteurs de récits fantastiques semblent avoir trouvé une forte source d'inspiration dans l'évolution de la société et de ses modes de pensée. Alors que la science a tenté de fournir une explication rationnelle à tout événement auquel l'être humain fait face, les religieux continuent de clamer qu'il existe plus grand que soi :

Au XIX^e siècle se produit un véritable bouleversement idéologique. C'est à ce moment-là qu'on s'interroge sur tout ce qui avait été depuis toujours ignoré, rejeté, ou refoulé comme « autre » [...] Se heurtant à des réalités

² JARRETY, 2001 : 183.

³ PRINCE, 2008 : 43-44.

nouvelles, les hommes du XIX^e siècle découvrent que toutes ces composantes du réel ne sont pas, comme on le croyait, extérieurs à eux, mais qu'elles font au contraire partie intégrante de leur monde, et peut-être — qui sait ? — d'eux-mêmes. Pour la première fois depuis des siècles, on assiste en Occident à la reconnaissance de l'Autre, ou tout au moins à sa prise en compte, avec tout ce que cela peut comporter de crainte et de fascination mélangées. Dans tous les domaines s'opère un bouleversement profond qui, métaphoriquement, peut être comparé à ce que Freud appellera plus tard « le retour du refoulé ». Pendant près d'un siècle, le fantastique a constitué un mode d'expression privilégié de ce bouleversement. [...] Le fantastique constitue une forme d'expression spécifique de la crise intellectuelle qui parcourt tout le siècle.⁴

Ainsi, on dit du fantastique qu'il est a) un caractère de l'œuvre littéraire (F. Hellens), b) un procédé d'écriture (Antoine Faivre), c) un genre littéraire (N. Prince), d) un signifié fantôme (J. Malrieu), e) un mode (R. Jackson), f) un sous-genre (M. Lord), g) un genre (V. Tritter), h) un champ (L. Vax), i) un registre (G. Millet et D. Labbé). Toutes ces considérations sur la nature du fantastique démontrent à quel point ce sous-genre n'est pas simple à circonscrire. On le constate, le fantastique a tendance à se dérober à toute catégorisation. On a souvent de la difficulté à le saisir et à le définir, entre autres parce que les formes qu'il prend sont multiples, ce qui n'a pas empêché plusieurs chercheurs de proposer une définition juste du fantastique.

Le fantastique et ses motifs selon Louis Vax

Dans *La séduction de l'étrange*, Louis Vax aborde la question des motifs littéraires et de la forme dans le récit fantastique. Il y explique que les motifs constituent ce par quoi se construit le récit, et que le fantastique en est la forme. De ce fait, il stipule qu'il n'existe pas de motifs qui soient fantastiques en soi, soutenant du coup qu'un motif devient fantastique à partir du moment où il a été conçu comme tel. Le fantastique dépend de la manière dont le motif est présenté, mais il constitue également le point de départ par lequel le motif devient fantastique. Ce faisant, Louis Vax s'attarde à la distinction entre un motif, un thème et un schème, pour en arriver à dire que

[le] motif est une image. Comme tel, il ne s'épuise pas dans la signification qu'il, saisie, rendrait inutile le mot qui la désigne. Il est polyvalent, possède

⁴ MALRIEU, 1992 : 20-21.

de multiples facettes. [...] Loin de fusionner dans quelque « sens commun » de notre conscience et de notre cerveau, ces données fragmentaires rayonnent de la chose qui n'en est pas la synthèse, mais l'origine. [...] Derrière chacune de ses significations fragmentaires que notre esprit isole, nous devinons la présence confuse de toutes les autres. [...] Mais ces interprétations, loin d'épuiser un motif, semblent sortir de lui, parce qu'il les renferme et les dépasse. Des thèmes divers naissent d'un motif commun. Et inversement, un thème unique s'épanche en motifs divers : la femme menaçante est sorcière, tigresse, vampire, statue étrangleuse, fantôme invisible...⁵

En précurseur de la posture structuraliste de Todorov, Vax précise que ces motifs et ces thèmes doivent être habilement modulés, sinon le récit risque de produire un effet éloigné de celui voulu au départ : « Le “fond” du motif, ce n'est pas l'indétermination d'un mot, mais la détermination provisoire de ce mot dans une œuvre⁶ ». Bref, un motif, généralement considéré comme fantastique, peut ne pas l'être dans une œuvre comique, alors qu'un jouet peut devenir l'élément déclencheur d'un récit fantastique.

Du coup, le fantastique et le motif sont interdépendants : il n'y a pas de récit fantastique sans catalyseur voulu comme tel et il n'y a pas de motifs qui soient fantastiques sans que le fantastique n'ait déjà pointé le bout de son nez. Vax conclut en précisant qu'il n'existe pas de « fond » fantastique, mais plutôt une forme dans laquelle le temps et l'espace sont conjointement liés, et où un objet en apparence anodin devient la matière fantastique du récit.

Par conséquent, au fil de mon analyse, j'aurai à l'esprit sa mise en garde à l'effet qu'un

motif n'est pas fantastique s'il n'a pas expressément été voulu comme tel. Indéterminé au départ, polyvalent à l'arrivée, le motif du chat ne se fait fantastique qu'à l'intérieur de ce petit monde qu'est un conte fantastique. Détail curieux : à l'intérieur d'un récit fantastique, le chat peut jouer un rôle rassurant, « anti-fantastique ». Pour parler comme les grammairiens, le fantastique adhère moins à la *nature* du motif qu'il n'en est une *fonction*.⁷

Ainsi, j'observerai la relation interdépendante entre les motifs et la forme du texte que Vax considère comme constitutif du fantastique lui-même.

⁵ VAX, 1965 : 78-79.

⁶ VAX, 1965 : 79.

⁷ VAX, 1965 : 69.

L'hésitation au cœur de la théorie de Tzvetan Todorov

Dans *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov se donne pour objectif d'établir une définition du fantastique. Bien qu'on lui ait reproché quelques faux pas et quelques digressions, Todorov a présidé à une nouvelle ère durant laquelle plusieurs confrères ont tenté d'élucider le mystère fantastique. Pour ce faire, il considère primordial de préciser le concept de « genre », puisqu'il reconnaît qu'un roman puisse s'inscrire sous la bannière de plusieurs genres compte tenu de son caractère hybride.

La définition qu'élabore Todorov sur le fantastique repose entièrement sur la notion d'hésitation, ce moment où un protagoniste se voit confronté à un événement qui dépasse les lois naturelles :

Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.⁸

Le théoricien identifie trois conditions essentielles à ses yeux pour qu'on puisse se dire en présence d'un texte fantastique :

D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre ; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin, il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation « poétique ». Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite.⁹

⁸ TODOROV, 1970 : 29.

⁹ TODOROV, 1970 : 37-38.

On a toutefois reproché à Todorov de spéculer quant à la réaction du lecteur, de sorte qu'il vaudrait mieux s'en tenir à l'hésitation du personnage, telle que représentée dans le texte.

Par la suite, Todorov soulève le fait que « [l']ambiguïté tient aussi à l'emploi de deux procédés d'écriture qui pénètrent le texte entier [...] : l'imparfait et la modalisation¹⁰ ». Selon lui, à l'instar d'autres théoriciens, le fantastique en lui-même est une « frontière ». Afin de distinguer ce qu'il appelle le « fantastique pur » des autres sous-genres non réalistes, il propose un spectre allant de l'étrange pur au merveilleux pur, en passant par le fantastique-étrange et le fantastique merveilleux. Il précise que : « Le fantastique pur serait représenté, dans le dessin, par la ligne médiane, celle qui sépare le fantastique-étrange du fantastique-merveilleux ; cette ligne correspond à la nature du fantastique, frontière entre deux domaines voisins¹¹ ».

Puis il propose une typologie des thèmes fantastiques : celle du *je* et celle du *tu*. Les thèmes du *je* se constituent de thèmes fondamentaux dont le « [...] dénominateur commun [...] est la rupture (c'est-à-dire la mise en lumière) de la limite entre matière et esprit¹² ». Il ajoute :

On peut caractériser encore ces thèmes en disant qu'ils concernent essentiellement la structuration du rapport entre l'homme et le monde [...]. C'est un rapport relativement statique, en ce sens qu'il n'implique pas d'actions particulières, mais plutôt une position ; une perception du monde plutôt qu'une interaction avec lui. Le terme de perception est ici important : les œuvres liées à ce réseau thématique en font sans cesse ressortir la problématique, et tout particulièrement celle du sens fondamental, la vue [...] : au point qu'on pourrait désigner tous ces thèmes comme des « thèmes du regard ».¹³

En ce qui concerne les thèmes du *tu*, ces derniers semblent plutôt liés au désir sexuel. Todorov conclut ainsi :

Si les thèmes du *je* impliquaient essentiellement une position passive, on observe, en revanche, une forte *action* sur le monde environnant ; l'homme ne reste plus un observateur isolé, il entre en relation dynamique avec d'autres hommes. Enfin, si l'on pouvait assigner au premier réseau les « thèmes du regard », de par l'importance que la vue et la perception en

¹⁰ TODOROV, 1970 : 42.

¹¹ TODOROV, 1970 : 49.

¹² TODOROV, 1970 : 120.

¹³ TODOROV, 1970 : 126-127.

général y prenaient, on devrait parler ici plutôt des « thèmes du *discours* » : le langage étant, en effet, la forme par excellence, et l'agent structurant, de la relation de l'homme avec autrui.¹⁴

Une contradiction peut ici être reprochée à Todorov. En effet, si le premier réseau, celui du *je*, concerne la relation entre l'homme et le monde qui l'entoure, et que le réseau du *tu* concerne la relation entre l'homme et son inconscient, comment ce dernier peut-il également être celui de la relation de l'homme avec autrui ? Néanmoins, sa théorie a permis de faire avancer les réflexions et les études sur le fantastique. De plus, cette catégorisation des thèmes permet d'appuyer le fait que la peur ne serait pas un élément essentiel des récits fantastiques.

La notion d'**hésitation** reste toutefois la pierre angulaire de la théorie de Todorov, et c'est cette dernière qui doit être retenue. Or, des marques de cette hésitation surgissent dans le récit fantastique, soit ce que Todorov appelle des *modalisateurs*. Ceux-ci peuvent être des verbes modaux, des adverbes (peut-être, certainement, probablement, sans doute, etc.), des temps variés (futur, imparfait, conditionnel). Ils donnent à voir une certaine subjectivité par laquelle l'incertitude s'installe. Par exemple, il y a modalisation si, au lieu de dire « j'ai vu », le personnage opte pour la tournure « j'ai cru voir ». Ainsi, le protagoniste ou le narrateur doute de ce dont il est témoin. De ce fait, le discours de *Fata Morgana* sera scruté de manière à relever la présence plus ou moins manifeste de modalisateurs, sorte de garants de la mise en place d'un doute propice au fantastique.

Le fantastique en deux temps chez Jean Fabre

Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique de Jean Fabre s'avère un incontournable lorsque vient le temps de parler de l'évolution des études sur la littérature fantastique. Ici, Fabre cherche à circonscrire le fantastique en élaborant une théorie fondée sur ce qu'il appelle *l'Obvie* et *l'Obtus*. Mais, d'abord et à l'instar de Todorov, il s'arrête à la question de l'hésitation, qu'il nomme plutôt « acceptation-refus », et soutient que cette « acceptation-refus » engendre le fantastique. Il ajoute que si le personnage accepte trop facilement le surnaturel, il s'ensuit une dissolution de « l'effet fantastique ».

¹⁴ TODOROV, 1970 : 146-147.

Puis il propose une avancée dans l'étude de la littérature fantastique :

[On] peut poser qu'esthétiquement ce que U. Eco appelle l'« œuvre ouverte », [donc polysémique], se présente comme *obtuse*. À l'inverse l'*Obvie* présente une netteté explicative, une clarté démonstrative, qui en fait un texte sans ombre au premier niveau de compréhension, ce qui n'implique pas que sa signification soit toute entière réduite à sa première lecture, loin de là.¹⁵

Bref, un texte n'offrant qu'une seule explication, donc appartenant à la catégorie du fantastique « expliqué », et dans lequel on retrouve plusieurs *motifs* qu'on peut relier au surnaturel se place sous la bannière d'un fantastique *obvie*. Fabre précise alors qu'en dépit de son sens premier, l'*Obvie* s'exprime comme étant « [...] ce qui se met en travers (*ob*) de la route (*via*)¹⁶ » du fantastique, sans pour autant l'annihiler. Par conséquent, Fabre ne pose plus la notion d'hésitation comme étant indispensable au surgissement du fantastique. En revanche, l'aliénation du protagoniste, passant par une perte de liberté face au phénomène fantastique, et la question du Double, considéré comme l'Autre qui peut être extérieur ou intérieur au personnage, constituent deux pierres importantes de sa théorie du fantastique.

Du côté de Fabre, je retiens donc les concepts d'aliénation et de Double en tant que projection du protagoniste sur le monde environnant. Fabre reconnaît l'importance d'établir un cadre réaliste dans lequel il y aura rupture afin que le fantastique advienne. Le concept d'aliénation passe par la perte de liberté du protagoniste face au phénomène qui l'assaille. Quant au concept de Double, nous verrons qu'il a un impact sur la compréhension d'un récit tel que *Fata Morgana*.

Joël Malrieu : la relation cruciale entre le personnage et le phénomène

Dans *Le fantastique*, Joël Malrieu tente de répondre à la question « Qu'est-ce que le fantastique ? » Il note que, dans la mesure où il existerait un genre fantastique, il serait possible de dégager « une structure formelle qui rende compte indifféremment, mais de façon précise et opératoire de tous les récits fantastiques sans exception¹⁷ ». Il ajoute que

¹⁵ FABRE, 1992 : 180.

¹⁶ FABRE, 1992 : 182.

¹⁷ MALRIEU, 1992 : 3.

ceci ne serait possible que si l'on prenait en considération que le fantastique évolue selon les époques et qu'il n'est pas le même d'un pays à l'autre.

Comme la plupart de ses confrères, Malrieu explique que le fantastique s'ancre dans le réel, mais « [pour] qu'un tel effet de réel soit possible, il faut qu'il corresponde à ce que le lecteur intègre comme appartenant à son réel possible¹⁸ ». À l'instar de Vax et d'un certain nombre de théoriciens, Malrieu admet « [...] que le fantastique ne réside pas dans le thème mais dans la manière dont celui-ci est traité¹⁹ ».

Malrieu en vient même à l'idée que « [tout] récit fantastique peut donc être ramené à un schéma simple qui fait intervenir un personnage et un phénomène [...]»²⁰. Il se distingue toutefois lorsqu'il explique que le fantastique n'est absolument pas fondé sur la recherche d'un effet quel qu'il soit, mais plutôt « [...] sur la révélation progressive par le personnage d'une réalité jusqu'alors inconnue²¹ ». Pour lui, le phénomène fantastique se fonde sur « [...] la projection du personnage sur un Autre qui joue pour lui le rôle de miroir et de révélateur [de son aliénation]²² ».

Malgré sa tentative pour décrire le personnage fantastique par excellence, Malrieu convainc surtout quand il traite de la relation que le personnage entretient avec le phénomène. Il précise que même si le phénomène seul n'est pas d'une grande importance dans l'étude du fantastique, il n'empêche pas qu'un personnage peut incarner le phénomène fantastique même.

Comme ces prédécesseurs, Malrieu soutient que le fantastique doit s'ancrer dans le réel pour exister. De plus, il est d'accord avec Vax lorsqu'il dit que le thème (le motif chez Vax) permet l'instauration du fantastique selon la manière dont il est traité. En revanche, il ajoute une notion importante, que je retiens, soit la relation ambiguë entre le personnage et le phénomène auquel il fait face. Entre l'attirance et la répulsion, le protagoniste ne sait que choisir. Cette emprise du phénomène sur le personnage permettrait l'instauration du fantastique dans le récit.

¹⁸ MALRIEU, 1992 : 37.

¹⁹ MALRIEU, 1992 : 41.

²⁰ MALRIEU, 1992 : 48.

²¹ MALRIEU, 1992 : 69.

²² MALRIEU, 1992 : 108.

Lise Morin : fantastique canonique et néo-fantastique

Dans *La nouvelle québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Lise Morin développe une théorie dont on peut trouver les assises entre autres chez Todorov et Fabre. Elle propose, à son tour, une définition somme toute assez large du fantastique :

À la suite de nombreux théoriciens, dont Bessière, Fabre et Lord, je poserai que le récit fantastique consiste en une mosaïque de discours (ou de fragments discursifs) conflictuels, émis ou non par la même instance énonciative, dont les uns tendent à accréditer l'existence de faits qui heurtent la raison commune (la gamme s'étend de l'impossible au surnaturel en passant par l'improbable), tandis que les autres, qui se rattachent au réalisme le plus étroit, proposent des explications naturelles de l'événement. La fiction fantastique ne proclame la suprématie d'aucune des deux versions ; elle se contente de les produire dans leur irréductible et scandaleuse concurrence.²³

Selon Morin, le personnage de récit fantastique se trouve confronté à deux types de discours. L'un fait du personnage un simple témoin, alors que l'autre l'oblige à prendre part à l'événement surnaturel. Pourtant, selon Morin, qu'il y ait questionnement ou non sur le phénomène de la part du personnage, ces deux sphères discursives ne suffisent généralement pas. De plus, Morin avance l'idée voulant que le sous-genre fantastique se divise en deux registres : *le fantastique canonique* et *le néo-fantastique*.

Le fantastique canonique est celui qu'on considère comme classique. Ce dernier repose sur la notion de fatalité. Dans ce type de récit, le personnage s'avère aux prises avec un phénomène surnaturel qui le dépasse et contre lequel il ne peut rien : la passivité du personnage est mise de l'avant. Toutefois, Morin souligne un élément important : le protagoniste est l'élément déclencheur du phénomène. Comme le précise la chercheuse, cette fatalité suppose « [une] finale [avec] une forte coloration dysphorique²⁴ » qui entraîne généralement la mort du personnage. Les textes de type canonique s'inscrivent dans la continuité des premiers récits fantastiques. Les principaux motifs et figures de ces récits ont presque atteint le statut de cliché, soit le vampire, le fantôme, la demeure isolée, etc.

²³ MORIN, 1996 : 72.

²⁴ MORIN, 1996 : 74.

Ayant pour objectif de « [...] renforcer l'illusion de la vraisemblance²⁵ », ce type de fantastique use des *modalisateurs* — notion que Morin retient de Todorov — et des *connotateurs de fantasticité*.    propos des premiers, Morin dit :

Les modalisateurs atténuent la portée de l'assertion ou restreignent son aire de validité. Certains temps et modes verbaux (l'imparfait, le conditionnel et le subjonctif), les verbes et les adverbes qui marquent l'incertitude (croire, sembler, paraître, peut-être, probablement, comme), de même que la locution adverbiale « comme si » comportent une valeur limitative et subjective. [...] Les modalisateurs impliquent l'exercice de la réflexion.    ce titre, ils produisent un effet d'objectivité qui a tendance à oblitérer la subjectivité dont ils sont imprégnés. L'énonciateur a conscience de tenir un discours qui heurte la norme ou la logique et il prend des précautions oratoires pour maintenir sa crédibilité. Autrement dit, les formules modalisantes concourent dans une certaine mesure à la production d'un discours rationnel et, de ce fait, à la sauvegarde de la vision réaliste.²⁶

Les modalisateurs ont donc pour effet d'atténuer la « réalité ».

Morin propose également le concept de connotateur de fantasticité, car « [...] le discours fantastique se caractérise au premier chef par la présence d'une interrogation soulevée par le personnage ou par le narrateur au sujet d'un événement invraisemblable²⁷ ». Les connotateurs, eux, n'ont pas pour objectif d'atténuer, mais de marquer soit

la surprise, la peur ou la joie d'un personnage devant un fait surnaturel ou invraisemblable. [...] Si ces vocables figurent dans le registre fantastique, c'est qu'ils mesurent l'étrangeté de l'événement à l'aune du probable. Ils donnent donc naissance à une normalité textuelle, indispensable à la création d'un effet surnaturel : le fantastique ne se profile jamais que sur une toile de fond r  aliste²⁸.

Elle rejette également l'idée selon laquelle la peur est nécessaire au fantastique. Elle soutient plutôt qu'il existe un autre registre à la littérature fantastique, lequel s'oppose au registre classique, soit le *  o-fantastique*.    l'instar du registre canonique, le récit *  o-fantastique* trouve ses assises dans un cadre réaliste où le protagoniste se voit confronté à un phénomène hors du commun provoquant chez lui un sentiment de surprise m  l   d'angoisse. Toutefois, contrairement au fantastique dit classique dans lequel le personnage

²⁵ MORIN, 1996 : 256.

²⁶ MORIN, 1996 : 82-83.

²⁷ MORIN, 1996 : 83.

²⁸ MORIN, 1996 : 83.

principal demeure passif, dans un texte *néo-fantastique*, ce dernier participe au phénomène afin d'y trouver un avantage. Ainsi, il n'y a pas de fatalité dans les récits *néo-fantastiques*, il ne peut y avoir que l'absurde et le hasard. Dans ce type de fantastique, on trouve peu de modalisation, puisque la subjectivité du personnage est assumée, bien que celui-ci ne se présente pas comme rationnel. Bref, il ne recherche pas la vraisemblance. Le *néo-fantastique* se présente souvent comme une parodie du registre canonique. L'humour et l'ironie y sont utilisés afin de rendre compte du caractère absurde et du hasard thématique et organisationnel du récit fantastique.

De Lise Morin, je retiendrai donc l'importance de ces *marqueurs fantastiques* que sont les modalisateurs et les connotateurs de fantasticalité dans *Fata Morgana*. En effet, ces derniers ayant pour effet d'atténuer la réalité, ils modulent le discours et participent au surgissement du fantastique. Je me fonderai aussi sur les observations de Morin pour déterminer, de manière ultime, si *Fata Morgana* appartient au registre *canonique* ou au registre *néo-fantastique*.

Gilbert Millet et Denis Labbé : l'hybridité fantastique

Gilbert Millet et Denis Labbé, avec *Le fantastique*, rejoignent leurs prédécesseurs au sujet de la nécessité d'une base réaliste d'où surgirait le surnaturel :

Le fantastique est l'inconcevable devenu réalité. Que ce soit un inconcevable surnaturel (fantôme, vampire, loup-garou...) ou tangible (psychopathe...), qu'il surgisse brusquement ou s'invite par paliers dans notre monde, il est lié à une forme de malaise, qui va de la simple appréhension à la terreur la plus profonde. Derrière la façade du réel, percent les éléments d'un autre univers. De l'idéalisme à la notion de transcendance, en passant par l'éventualité de l'inexistence de notre monde ou de la surnature, le fantastique est une réalité qui se dérobe.²⁹

En d'autres termes, il faut qu'il y ait déstabilisation pour que le fantastique advienne. Toutefois, contrairement à ce que prétend Todorov, cette déstabilisation n'a pas à définir l'ensemble du texte pour que celui-ci soit considéré comme fantastique. Les auteurs trouvent plutôt réducteur le constat de Todorov, lequel stipule qu'un texte ne peut

²⁹ MILLET et LABBÉ, 2005 : 11.

être fantastique qu'à la condition que l'hésitation y soit présente jusqu'à la fin³⁰. Leur idée du fantastique rejoint davantage les théories de Lovecraft ou de Caillois, théories selon lesquelles le fantastique se présente comme une seconde réalité, comme un reflet déformé de la première³¹. Ils comparent également le fantastique à des sous-genres connexes tels que le merveilleux, la *fantasy*, la science-fiction et le policier. À propos de ce dernier, ils expliquent :

Le roman policier classique est proche du fantastique en ce qu'il propose des mystères, sème des doutes dans l'esprit du lecteur, aime jouer sur le suspense. Comme le fantastique, le récit policier repose sur une description précise de la réalité. La divergence se situe dans la nature des hypothèses. Si toutes sont plausibles, nous restons dans l'enquête policière pure. Dès qu'intervient une hypothèse qui fait appel à un phénomène anormal, surnaturel, dérangeant, dès que la réalité se dérobe, le fantastique s'insinue.³²

Cette remarque m'interpelle dans la mesure où un récit policier, tel que celui que je propose d'étudier, pourrait finalement constituer un récit fantastique ponctué de motifs policiers.

Par ailleurs, Millet et Labbé proposent une approche pertinente en ce qui a trait aux figures et aux objets présents dans le fantastique, ainsi qu'à l'univers mental que ce sous-genre tend à mettre en place. Ils précisent notamment que la confrontation entre intériorité et extériorité se situe, selon eux, au cœur du fantastique.

En outre, Millet et Labbé abordent la question de l'écriture fantastique. Si pour qu'un texte soit fantastique il faut qu'il y ait rupture, il faut indubitablement qu'il trouve ses assises dans une réalité dite normale. Les auteurs soulignent le fait que les écrivains fantastiques usent régulièrement de « [...] procédés visant à établir [une certaine] crédibilité³³ » : présentation d'un texte comme étant un témoignage, d'un autre, écrit à la première personne, ou pastiche du style d'un écrivain réaliste. Tel que je l'ai mentionné plus tôt, le fantastique se présente comme une superposition de plusieurs mondes : le monde réel et les autres, ces derniers donnant à voir des phénomènes qui nous dépassent.

³⁰ MILLET et LABBÉ, 2005 : 8.

³¹ MILLET et LABBÉ, 2005 : 10. Les auteurs soutiennent même que le fantastique n'existerait que par le truchement du lecteur. Leur approche, issue des théories de la lecture, ne sera pas mise à profit ici, puisque ma perspective se situe plutôt du côté de l'énonciation et de la structure des textes.

³² MILLET et LABBÉ, 2005 : 27.

³³ MILLET et LABBÉ, 2005 : 316.

Pour cette raison, afin que l'effet fantastique soit obtenu, les procédés d'écriture pour asseoir la crédibilité d'un texte s'avèrent primordiaux.

Millet et Labbé ne parlent plus **du** fantastique, mais **des** fantastiques. Il ne s'agit plus de deux types de fantastiques, mais d'un spectre, de sorte qu'ils offrent en conclusion une définition très large du sous-genre :

Le fantastique, avons-nous dit, est l'inconcevable devenu réalité. Il part du réel pour le dissoudre, mettre à sa place une autre vérité faite de fantasmes, de surnaturel ou installer l'idée qu'un autre monde se dissimule sous le nôtre ou se superpose à lui. Le glissement, la dérobade, le froissement de notre réalité sont l'élément central de tout récit fantastique. Chaque intersection entre notre monde et cet autre indéfinissable provoque une hybridation du réel qui dérange, déséquilibre, ébranle. On le voit, les possibilités sont multiples. Elles tiennent à la cause du basculement, irruption d'un personnage surnaturel, souvent emprunté au merveilleux — fantôme, vampire, loup-garou... ou modification d'une conscience sous l'effet d'une folie, d'une perversion.³⁴

De cette définition, on retiendra la notion d'hybridité. Toutefois, il n'est pas question d'hybridité dans l'écriture fantastique, mais plutôt d'hybridité des mondes représentés. Il n'existerait donc pas qu'un seul monde troublé par un élément surnaturel, mais plutôt plusieurs mondes qui se superposent.

À bien des égards, la posture de Gilbert Millet et Denis Labbé s'éloigne de celle de leurs prédécesseurs dans la mesure où plutôt que de voir une rupture de l'ordre normal par le fantastique, elle préconise l'hybridité ; le fantastique se présente comme un reflet déformant de la réalité. De plus, Millet et Labbé abordent la question de ce qu'ils appellent « les thèmes fantastiques ». Les auteurs précisent que ces thèmes deviennent fantastiques dans la mesure où ils sont voulus tels. De ces thèmes, je retiendrai les figures, les objets, les lieux, l'univers mental et les monstruosité. Je n'utiliserai toutefois pas du terme « thème », mais plutôt du terme « motif ».

³⁴ MILLET et LABBÉ, 2005 : 357.

Définition du fantastique...

Ce bref tour d'horizon a de quoi décourager les plus tenaces. Michel Jarrety parvient pourtant à donner du fantastique une définition opératoire :

À la différence du merveilleux, qui suppose d'emblée, de la part du lecteur, l'acceptation de phénomènes qui ne répondent pas aux lois naturelles [...], le fantastique introduit un événement mystérieux dans une vie parfaitement réelle. Il nous montre un monde familier, mais où se produisent des événements que notre rationalité ne nous permet pas d'expliquer. Le personnage qui en est le témoin ou la victime peut alors y voir une illusion de ses propres sens (et par exemple une hallucination) : dans ce cas, l'événement n'a pas réellement eu lieu ; mais s'il s'est véritablement produit, sa cause relève de lois qui nous échappent.³⁵

On n'a d'autre choix que de reconnaître, à l'instar de Lise Morin, de Gilbert Millet et de Denis Labbé, qu'il existe plusieurs types de fantastiques. De surcroît, le fantastique dépend beaucoup de la manière dont les motifs sont présentés et de la forme que prend le texte. Pour qu'il y ait fantastique, il faut que l'histoire prenne place dans le réel (ou un semblant de réel) pour mieux le déstabiliser. Du coup, la confrontation entre intériorité et extériorité se situe au cœur du fantastique, là où l'hésitation occupe une place de choix.

En somme, si le fantastique prend place dans un monde dit réel, il fait advenir des phénomènes qui semblent provenir d'une autre réalité. La manière dont les motifs et les figures sont traités s'avère déterminante et, comme on le verra sous peu, diverses stratégies de focalisation permettent d'instaurer un climat propice à l'avènement du ou des fantastiques.

LA FOCALISATION : JEUX SUR LE POINT DE VUE

Plusieurs théoriciens du fantastique soulignent le caractère crucial de la notion de focalisation dans la dynamique de l'hésitation du personnage face au phénomène surnaturel. Aussi, dans cette seconde partie du chapitre 1, aborderai-je quelques concepts servant d'assises à l'étude de la focalisation dans les textes, plus précisément ceux proposés par Gérard Genette, Mieke Bal, Dorrit Cohn et Lise Morin. Je soulignerai au passage

³⁵ JARRETY, 2001 : 183.

l'apport de Ruth Ronen par le biais de son article intitulé « La focalisation dans les mondes fictionnels », qui traite des focalisations internes perceptive et non-perceptive.

Gérard Genette, la focalisation en tant que synonyme de point de vue

Genette est de ceux dont la théorie de la narratologie reste indispensable à qui veut aborder la notion de focalisation, car il est l'un des premiers à avoir développé cette approche structuraliste. Genette distingue l'histoire qui est selon lui « le signifié ou le contenu³⁶ », le récit qui est « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même³⁷ » et la narration qui est « l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place³⁸ ». Cette distinction le mène à considérer, dans *Figures III*, le récit en tant que discours narratif comme l'élément le plus important de l'analyse narratologique. Il précise toutefois que le récit ne peut exister en tant que discours narratif que s'il partage l'existence des deux autres éléments : « Comme narratif, il vit de son rapport à l'histoire qu'il raconte ; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère³⁹ ». De plus, comme Genette considère le récit comme « l'expansion d'un verbe⁴⁰ », il reprend les trois grandes catégories de la grammaire du verbe afin d'analyser le discours narratif, soit le temps, le mode et la voix.

La catégorie du mode demeure toutefois la plus pertinente pour l'analyse qui va suivre. À son sujet, Genette dit :

On peut en effet raconter *plus ou moins* ce que l'on raconte, et le raconter *selon tel ou tel point de vue* ; et c'est précisément cette capacité, et les modalités de son exercice, que vise notre catégorie du *mode narratif* [...] “Distance” et “perspective”, ainsi provisoirement dénommées et définies, sont les deux modalités essentielles de cette *régulation de l'information narrative* qu'est le mode, comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran.⁴¹

³⁶ GENETTE, 1972 : 72.

³⁷ GENETTE, 1972 : 72.

³⁸ GENETTE, 1972 : 72.

³⁹ GENETTE, 1972 : 74.

⁴⁰ GENETTE, 1972 : 75.

⁴¹ GENETTE, 1972 : 183-184.

Ainsi, la distance correspond à la quantité d'informations qui est transmise par le récit. La distance renvoie à la notion de mimésis. Plus la distance est réduite, plus on met l'accent sur l'histoire, plus on a une impression de fidélité, donc d'objectivité. Afin de parfaire sa notion de distance, Genette distingue deux types de récits : le récit d'événements et le récit de paroles.

Le premier type de récit se caractérise par une grande quantité de facteurs mimétiques, donc beaucoup d'informations, et par une absence ou une présence minimale du narrateur. Le récit d'événements crée ainsi un effet de réel. Toutefois, comme le précise, à juste titre, Jouve dans *Poétique du roman*, le récit d'événements ne produira un effet de réel que dans la mesure où il privilégie la proximité. Il privilégie la distance si le récit se transforme en résumé en diminuant la quantité d'informations transmises et que ces informations sont transmises par un narrateur dont on ne peut oublier la présence.

Le récit de paroles est lui divisé en trois catégories : le discours *narrativisé* ou *raconté*, le discours *transposé* et le discours *rapporté*. Le premier est le plus distant et le plus réducteur, puisqu'il dit plus qu'il ne montre. Le second rapporte les paroles du personnage au style indirect, c'est-à-dire que le narrateur est un peu plus éloigné, mais qu'on perçoit tout de même sa présence puisque les paroles sont filtrées par le narrateur. Genette ajoute qu'il existe une variante au discours *transposé* : le *style indirect libre*, qui ressemble beaucoup au *style indirect* en « [...] respectant la concordance des temps, il ne s'en distingue que par l'omission de la formule introductive⁴² ». Le troisième et dernier est celui où la parole est cédée aux personnages, de façon littérale, ce qui « abolit toute distance⁴³ ». Comme pour le discours *transposé*, Genette propose une variante au discours *rapporté*, soit le discours *immédiat*. Ce dernier « autorise le maximum de proximité. Il s'agit d'un style direct libre (présenté sans verbe introducteur). Seul le contexte permet de comprendre qu'il s'agit des paroles d'un personnage et non des propos du narrateur⁴⁴ ».

Au sujet du discours *immédiat* et du *style indirect libre*, Genette note que « [...] l'on a parfois le tort de confondre, ou de rapprocher indûment : dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la

⁴² JOUVE, 2009 : 36.

⁴³ JOUVE, 2009 : 36.

⁴⁴ JOUVE, 2009 : 36.

voix du narrateur, et les deux instances sont alors *confondues* ; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage *se substitue* à lui⁴⁵ ».

La perspective, « [...] le second mode de régulation de l'information [qui] procède du choix (ou non) d'un "point de vue" restrictif », est sans doute le plus étudié selon Genette. Pourtant, il explique : « la plupart des travaux théoriques sur ce sujet (qui sont essentiellement des classifications) souffrent à mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici *mode* et *voix*, c'est-à-dire [...] entre la question *qui voit ?* et la question *qui parle ?*⁴⁶ ». Cette notion varie selon différents critères soit l'absence ou la présence du narrateur comme personnage dans l'action et l'angle sous lequel les événements sont observés, de l'intérieur ou de l'extérieur⁴⁷. C'est à partir de sa notion de perspective qu'il en vient à développer sa théorie de la focalisation. Genette distingue trois types de focalisation : la focalisation zéro, qui se caractérise par l'absence de focalisation ; la focalisation interne, qui est introduite lorsque le narrateur adopte le point de vue d'un personnage ; la focalisation externe, qui se caractérise par une façon neutre de présenter l'histoire d'un personnage vu de l'extérieur. Genette précise que « la focalisation interne n'est pleinement réalisée que dans le récit en "monologue intérieur"⁴⁸ ».

La théorie de Genette sur la focalisation se base principalement sur la notion de perspective (omnisciente, externe, interne). Or, il arrive fréquemment qu'un récit passe de la *focalisation zéro* à la *focalisation interne* par exemple, d'où l'intérêt pour cette étude de se pencher sur les changements de focalisation afin de voir si le fantastique en bénéficie.

Mieke Bal, le focalisateur et le focalisé

Dans son ouvrage *Narratologie, les instances du récit : essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Mieke Bal reprend les grandes lignes de la théorie sur la narratologie développée par Gérard Genette. Sa première partie est d'ailleurs consacrée à la démonstration des limites de la théorie de Genette, où elle propose de colmater les brèches de cette dernière.

⁴⁵ GENETTE, 1972 : 194.

⁴⁶ GENETTE, 1972 : 203.

⁴⁷ GENETTE, 1972 : 204.

⁴⁸ GENETTE, 1972 : 209-210.

Bal critique la typologie de Genette dans la mesure où elle refuse de considérer les termes *focalisation*, *point de vue* et *vision* comme des synonymes. Elle ajoute que le narrateur ou le focalisateur ne sont pas des personnes, mais des instances ; la première répond à la question *qui parle ?*, la seconde à la question *qui voit ?* Ainsi, elle propose une théorie des instances narratives qui montrera plus clairement, selon elle, le fonctionnement hiérarchique de celles-ci, contrairement à la théorie de Genette qui tendait à les mettre sur un pied d'égalité :

Chaque instance réalise le passage d'un plan à un autre : l'acteur, utilisant l'action comme matériau, en fait l'histoire ; le focalisateur, qui sélectionne les actions et choisit les angles sous lesquels il les présente, en fait le récit, tandis que le narrateur met le récit en parole : il en fait le texte narratif. Théoriquement, chaque instance s'adresse à un destinataire situé sur le même plan : l'acteur d'adresse à un autre acteur, le focalisateur à un "spectateur", l'objet indirect de la focalisation, et le narrateur s'adresse à un lecteur hypothétique.⁴⁹

Dans cette distinction des instances narratives du récit, elle départage également les sujets des objets de la narration et de la focalisation, respectivement le *narrateur* et le *narré*, tandis que le sujet et l'objet de la focalisation deviennent le *focalisateur* et le *focalisé* (ce dernier pouvant être *perceptible* ou *imperceptible*).

Bal développe la théorie de la focalisation en y ajoutant, comme je l'ai mentionné plus tôt, la notion de « focalisé ». Alors que le « narré » est en fait l'énoncé, c'est-à-dire les paroles de la narration⁵⁰, le focalisé consiste en tout ce qui est présenté par la description. Ce focalisé peut être *perceptible* ou *imperceptible*, un *focalisé perceptible* étant « [...] ce qui peut être perçu — par la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût — par un spectateur hypothétique, et ce qui ne peut pas l'être⁵¹ ». D'ailleurs, le *focalisé* peut aussi bien être un personnage, un objet, un lieu, etc. L'observation de ce jeu entre focalisateur et focalisé pourrait bien révéler quelques stratégies propres à la mise en place du fantastique, de sorte que nous retiendrons ces notions.

⁴⁹ BAL, 1977 : 32-33.

⁵⁰ BAL, 1977 : 35.

⁵¹ BAL, 1977: p. 38.

Dorrit Cohn et la perception de la vie intérieure

Dans *Transparent Minds*, Cohn propose d'étudier la question de l'univers intime des personnages en parcourant deux types de récits soit ceux écrits à la première personne et ceux écrits à la troisième personne.

En ce qui concerne les récits à la troisième personne, Cohn propose trois approches : la *psycho-narration*, le *quoted monologue* et le *narrated monologue*. Elle distingue deux types de *psycho-narration* : un marqué par dissonance et un marqué par consonance. À ce sujet, elle dit :

In psychological novels, where a fictional consciousness holds the center stage, there is considerable variation in the manner of narrating this consciousness. These variations range between two principal types : one is dominated by prominent narrator who, even as he focuses intently on an individual psyche, remains emphatically distanced from the consciousness he narrates; the other is mediated by a narrator who remains effaced and who readily fuses with the consciousness he narrates.⁵²

En d'autres termes, le recours à la *psycho-narration* (ou psycho-récit) marque une dissonance propre à une narration empreinte de la subjectivité du narrateur. Ce dernier n'utilisera pas les mots qu'emprunterait le personnage dont il décrit l'intériorité. Toutefois, son discours est ponctué par des jugements de valeur, et détaché de la conscience du personnage. Le narrateur du récit marqué par la consonance sera beaucoup plus près des pensées du personnage puisque la distance y est oblitérée. De plus, il ne porte aucun jugement. Il arrive même que le narrateur et les pensées du protagoniste soient pratiquement indissociables du fait que le premier adopte le point de vue du second, ainsi qu'un langage qui lui est très proche. Le *quoted monologue* (ou monologue rapporté) permet de transmettre les pensées d'un personnage en usant de marques de citations⁵³ ou d'autres signes tels qu'un changement de temps de verbe ou de personnes narrative. En ce qui concerne le *narrated monologue* (ou monologue narrativisé), Cohn dit : « A transformation of figural thought-language into the narrative language of third-person fiction is precisely what characterizes the technique for rendering consciousness [...] that

⁵² COHN, 1978 : 26.

⁵³ COHN, 1978 : 60. « Quotation marks »

I call narrated monologue⁵⁴ ». Ainsi, le monologue narrativisé représente les pensées du personnage sans qu'il n'y ait de marques de narration, comme s'il les formulait dans sa tête.

Dorrit Cohn, dans son ouvrage sur la vie intérieure des personnages, met en lumière le lien existant entre la narration, la focalisation et l'intériorité. Parmi les trois approches qu'elle propose, le psycho-récit et le monologue rapporté sont les plus susceptibles de servir mon analyse. Malgré le fait que je me pencherai surtout sur la notion de focalisation, il va de soi que la narration a un impact certain sur le point de vue qui dirige le récit.

Ruth Ronen : « La focalisation dans les mondes fictionnels »

D'emblée, Ronen stipule que les mondes, qu'ils soient réels ou fictionnels, sont toujours des constructions discursives. Dès lors, toute son analyse prend appui sur la notion de perspective. Elle affirme que dans les mondes fictionnels, tout reste interdépendant. Elle ajoute :

Dans la fiction, l'agencement perspectif des éléments engendre un *univers fictionnel structuré modalement*. [...] Les variations d'autorité produisent un monde fictionnel dont la structure est *fondamentalement modale* et qui comporte des ensembles de faits fictionnels côtoyant des ensembles d'éléments relativisés et attribués à la connaissance, aux croyances, aux pensées, aux prédictions, etc., du personnage.⁵⁵

Ronen accorde une grande importance au concept de modalisation. D'ailleurs, elle explique que, dans un texte, la focalisation a pour effet de rendre compte du degré d'authenticité des éléments du texte, comme la modalisation le fait pour le texte fantastique. Ronen propose qu'un point commun existe entre narration et focalisation, soit la perspective :

La focalisation est un principe selon lequel les éléments du monde fictionnel sont agencés à partir d'une certaine perspective ou à partir d'une position spécifique. La narration implique la verbalisation du processus de perception [...] En outre, la structure modalisée d'un univers fictionnel peut être conçue comme le résultat des *actes de focalisation* et de la narration. Celui qui voit détermine le statut d'un élément fictionnel tout autant que l'autorité de la source narratrice qui informe au sujet de cet élément.⁵⁶

⁵⁴ COHN, 1978: 100.

⁵⁵ RONEN, 1990 : 306.

⁵⁶ RONEN, 1990 : 307-308.

Pour Ronen, ce qui fait d'un monde fictionnel un ensemble cohérent, c'est le résultat de l'agencement des différents éléments du texte, soit la focalisation, la narration et la question de perspective. Par ailleurs, Ronen reprend les termes *perceptible* et *imperceptible*, suggérés par Mieke Bal, afin d'analyser le fonctionnement perspectif d'objets perceptibles, soit « [...] des *éléments spatiaux* ou des *lieux*⁵⁷ ». Elle avance que les concepts rattachés à la focalisation sont « essentiellement *anthropomorphes* ».

De plus, Ronen souligne l'importance de distinguer la focalisation perceptive de la focalisation non perceptive. Elle ajoute qu'il faut départager le personnage-focalisateur du narrateur-focalisateur, ou d'un focalisateur tiers. Elle montre d'ailleurs qu'un focalisateur externe, auparavant considéré comme la seule instance en mesure de « faire voir » la vie intérieure des personnages, n'est plus seul à pouvoir « montrer » l'intériorité d'un personnage. En effet, dans le cas d'un songe, d'un souvenir ou d'un rêve, le personnage-focalisateur sera en mesure de tenir un rôle semblable à un focalisateur externe. Elle remet enfin en question l'idée de Bal selon laquelle le rêve serait systématiquement un objet imperceptible :

En effet, on peut avancer qu'un lieu focalisé, qu'il soit situé dans la proximité immédiate du focalisateur interne, dans un souvenir lointain ou dans l'imagination, est toujours le même objet. [Cette affirmation donne naissance à l'hypothèse] que le système modal de la fiction divise les domaines du monde en deux catégories fondamentales : les mondes qui ont une existence absolue ou autonome et ceux qui existent à travers les actes mentaux des personnages.⁵⁸

De là, Ronen indique qu'il n'existe plus seulement la perception dans la proximité, mais également la perception dans et par les actes mentaux des personnages. Ainsi, les rêves, les songes, les visions deviennent objets de la focalisation perceptive.

Ronen conclut en affirmant que ce qui est transmis dans le texte passe non seulement toujours par la perspective, mais aussi que cette dernière participe à la construction des mondes fictionnels au même niveau que le discours. Mais le fait que, selon Ronen, les focalisations perceptive et non perceptive concernent également les songes me sera indispensable pour l'étude d'un récit aux forts accents oniriques.

⁵⁷ RONEN, 1990 : 308.

⁵⁸ RONEN, 1990 : 316.

Lise Morin et l'armature fantastique

Afin d'étudier la question du point de vue dans un contexte fantastique, Morin élabore la notion d'« armature fantastique qui comprend la focalisation, la narration et l'inscription d'une figure de rationalité⁵⁹ ». Elle désire étudier « le rôle des signaux dans la perspective de la rhétorique de l'argumentation⁶⁰ ». Cette armature sert l'objectivité ou la subjectivité narrative d'un récit fantastique.

Morin soutient qu'il existe trois types d'acteurs auxquels on peut attribuer la narration : le « je-acteur », le « je-témoin-ami-ou-proche » et le « il extradiégétique ». Le « je-acteur », puisqu'il prend part à l'histoire qui est racontée, est empreint de subjectivité. Ainsi, malgré l'effet de véracité qu'une narration à la première personne donne à voir, elle suscite également la méfiance. Le « je-témoin-ami-ou-proche » semble tenir des propos plus objectifs puisqu'il ne fait pas partie de l'histoire à proprement parlé. Ainsi, la crédibilité du témoignage est plus grande. Le « il-extradiégétique » médiatise grandement le récit. De ce fait, l'effet d'objectivité est accru et il rend « [...] l'inadmissible acceptable⁶¹ ».

En ce qui concerne la focalisation, Morin définit trois paramètres : « La conscience qui oriente la connaissance de l'histoire peut être celle de l'acteur du drame, celle d'un informateur de seconde main, ami ou proche du protagoniste, ou celle d'un “narrateur-il”⁶² ». À juste titre, Morin souligne que dans le fantastique, la focalisation est généralement interne, c'est-à-dire qu'elle rend compte des pensées des personnages.

L'inscription d'une figure rationnelle constitue le dernier paramètre de l'armature fantastique. Il est essentiel afin d'apporter un certain crédit au texte : « Elle oblitère quelque peu la subjectivité du texte et, dans le cas du récit à la première personne, apporte une certaine crédibilité à un témoignage qui, sans cela, en serait singulièrement dépourvu⁶³ ». Cette figure rationnelle « [...] adopte le comportement du lecteur sceptique⁶⁴ ». On peut voir que Morin s'érige, dans une certaine mesure, en héritière des théories de Genette, de

⁵⁹ MORIN, 1996 : 24.

⁶⁰ MORIN, 1996 : 24.

⁶¹ MORIN, 1996 : 95.

⁶² MORIN, 1996 : 95.

⁶³ MORIN, 1996 : 96.

⁶⁴ MORIN, 1996 : 97.

Bal et de Cohn, puisqu'elle propose un lien, quoique peu explicité, entre narration et focalisation.

Je retiendrai donc de Morin la notion d'armature fantastique ainsi que le fait que, dans le fantastique, la focalisation reste généralement interne, sans oublier l'importance qu'attribue Morin aux signaux linguistiques afin de déceler les changements de focalisation et de point de vue.

On s'en doute, les personnages tiennent un rôle important au sein du fantastique puisqu'ils en sont les « victimes ». Si, pour qu'existe le fantastique, un élément doit être perçu comme surnaturel, il faut indubitablement qu'il présente le point de vue de ce(s) personnage(s) sur cette incongruité. Ainsi, on en vient à la pertinence de l'étude de la focalisation dans un contexte fantastique.

Comme on le verra bientôt, dans *Fata Morgana*, la question du point de vue n'est pas tout à fait claire. Est-ce le narrateur qui perçoit les choses ou adopte-t-il le point de vue du protagoniste, l'inspecteur Picard ? De fait, les jeux de focalisation sont nombreux dans ce roman de William Kotzwinkle et ils semblent avoir une incidence particulière sur l'économie du récit. Aussi importera-t-il, au fil des prochains chapitres, de relever les changements de focalisation, lesquelles semblent surtout s'opérer lorsque le protagoniste se trouve en présence d'un élément surnaturel. Cette observation empirique reste maintenant à vérifier plus systématiquement.

En outre, comme mon analyse a pour objectif d'explorer l'hypothèse voulant que le roman policier *Fata Morgana* en soit un résolument fantastique, j'entends observer et étudier les figures, les lieux et les motifs fantastiques qu'il contient. Puis je tenterai de démontrer en quoi la présence de stratégies narratives, dont certains jeux de focalisation, contribuent à convoquer le fantastique.

CHAPITRE 2

LES FIGURES FANTASTIQUES

Qu'est-ce qu'une figure fantastique ? Le terme « figure » renvoie à plusieurs définitions, mais le sens que je lui confère est celui de « personnage signifiant ». Gilles Philippe, dans le lexique des termes littéraires, donne une définition de ce qu'est le personnage de roman :

Il est différentes façons d'appréhender le personnage de roman. D'un point de vue sémiotique, le personnage est un nom qui permet une représentation mentale que le lecteur construit à partir d'une série d'informations éparses dans le texte. D'un point de vue actanciel, le personnage est défini comme un agent du récit, il assume une fonction donnée dans la diégèse (obstacle, aide...) et n'existe que par rapport aux autres personnages, en système. Mais le personnage n'est pas seulement une catégorie formelle du récit ; parce qu'il est une représentation de la personne humaine, son analyse mobilise l'ensemble des sciences de l'homme et il est un objet sensiblement différent selon qu'on l'envisage d'un point de vue psychanalytique, sociologique, philosophique... Aussi toutes les théories du roman sont-elles, d'une façon ou d'une autre, d'abord des théories du personnage romanesque.⁶⁵

Ici, je considérerai le personnage comme l'actant qui occupe une fonction dans la diégèse. En outre, lorsque je parle de figures fantastiques, j'entends parler de « personnages fantastiques ». Or, Fernando Lambert parle également de figure spatiale lorsqu'il réfère à un lieu diégétique⁶⁶, de sorte que je m'inspire de ses travaux pour parler de Paris en tant que « figure ». Par ailleurs, j'entreprendrai d'analyser ces figures à partir des théories du fantastique et de la focalisation, exposées plus tôt. Je tenterai ainsi de montrer que les figures de Paris, du prestidigitateur et de la femme fatale, par la manière dont elles sont focalisées et par les motifs s'y rattachant, ainsi que par la relation qu'elles entretiennent avec le protagoniste, concourent à faire de *Fata Morgana* un roman à caractère fantastique.

Paris, figure spatiale fantastique ?

Dès le premier chapitre de *Fata Morgana*, on peut lire « PARIS 1861 », ce qui situe d'emblée l'intrigue dans un cadre réel, tel que l'exige le fantastique. Au fil des années 1860, on assiste à une industrialisation galopante de la ville mais, dans le roman,

⁶⁵ JARRETY, 2001 : 319.

⁶⁶ LAMBERT, 1998 : 114.

cette campagne d'embellissement et d'assainissement entraîne des bouleversements économiques et une stratification accrue des classes sociales :

La ville était vaste, ses ramifications nombreuses ; qui pouvait se targuer de la connaître toute ? Quittant la rue des petits maquereaux et des prostituées de bas-étage, Picard s'engagea dans la Chaussée d'Antin, où les Grandes Catins avaient leurs appartements. Les voitures rangées le long du trottoir appartenaient à des diplomates, des ambassadeurs, et les voix qu'ils surprenaient étaient discrètes, raffinées. Le mois précédent, néanmoins, l'inspecteur avait aidé ses collègues à enlever un corps dans l'un de ces luxueux jardins, où deux hommes s'étaient battus en duel pour les faveurs d'une prostituée. La folie régnait partout.⁶⁷

En fait, en tant que figure spatiale diégétique principale, Paris exerce une influence indéniable sur le protagoniste de *Fata Morgana*. C'est en tout cas ce que le discours de l'instance de narration usant du psycho-récit véhicule. Depuis l'enfance, l'inspecteur Picard y habite et il en connaît les moindres repères.

La focalisation interne, privilégiée par le récit, représente Paris tel un lieu où tous les rêves sont possibles, mais aussi un lieu de nostalgie. Quand l'inspecteur Picard aperçoit des jeunes en train de s'amuser dans les jardins du Luxembourg, il se souvient qu'il y jouait aussi en s'imaginant que l'un des murets était « la fortification d'un château, ou la Grande Muraille de Chine⁶⁸ ». D'ailleurs, lorsqu'il observe un des garçons, il se reconnaît :

Le garçon leva les yeux vers l'inspecteur. Leurs regards se croisèrent, et Picard écarta cette impression exquise qu'il avait de contempler un autre lui-même, d'avoir remonté le temps pour observer l'enfant qu'il avait été. Je suis fatigué, et un esprit las n'est guère différent d'un esprit qui rêve. Malgré tout, il adressa un salut au gros garçon. L'enfant le lui rendit avec une vive affection, et un sourire timide dont la douce radiance renforça cette impression de temps sens dessus-dessous, de déjà-vu.⁶⁹

Ici, Picard est personnage-focalisateur. La présence d'une marque de connotation — « impression exquise » — montre que l'idée de se trouver devant son Double, plus jeune, lui plaît. Par cette idée, il se rapproche du Paris qu'il a connu et qu'il aimait lorsqu'il était enfant. L'impression de déjà-vu est également un concept que l'on pourrait relier au fantastique, puisque c'est comme si le personnage vivait une deuxième fois un événement

⁶⁷ KOTZWINKLE, 1988 : 14.

⁶⁸ KOTZWINKLE, 1988 : 178.

⁶⁹ KOTZWINKLE, 1988 : 179. On notera ici la présence de la figure du Double, dont je parlerai plus loin.

passé. D'ailleurs, le déjà-vu pourrait être relié au motif du rêve, sous forme de souvenir, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

À d'autres moments, les indications spatio-temporelles servant à camper Paris restent assez précises, et les interventions du narrateur sous forme de psycho-récit (et, partant, en focalisation interne) nombreuses :

Se tournant vers la fenêtre, [Picard] aperçut, de nouveau, les jeunes gens de l'immeuble d'en face. [...] Des jeunes voyous du Quartier Latin. Par cette belle soirée, ils devaient mijoter une petite entourloupe pour rafler quelques francs et les dépenser aussitôt. [...] Le vent de novembre agita les rideaux. Picard regarda les jeunes gens quitter la pièce. Maintenant, ils descendent l'escalier d'un pas léger.⁷⁰

À la fin de cet extrait, on note qu'on est passé du psycho-récit à ce que Cohn appelle le monologue narrativisé. En effet, les changements de temps de verbe et de tonalité, ainsi que l'émergence d'une narration au « je », indiquent qu'on s'est considérablement rapproché du point de vue du protagoniste :

Celui qui a un ventre de buveur de bière pètera comme un âne en atteignant la rue. Et son copain adressera un sourire à la fille de la concierge. Je sais ce qu'ils vont faire ; je les observe depuis ma fenêtre. Picard est devenu une vieille commère, qui épie tout ce qui se passe dans la rue de Nesle. Autrefois, je me cassais des bouteilles de vin sur le crâne, pour plaisanter. Et maintenant, je reste planté là... comme un navet.⁷¹

Qui traite Picard de vieille commère ? Est-ce toujours du psycho-récit ou un commentaire de l'instance de narration sur le comportement du personnage ? Par conséquent, a-t-on affaire à une instance de narration neutre ? Est-elle fiable... ou pas ? On le voit, il demeure difficile de distinguer à quel type de récit on a affaire, puisqu'il arrive que le psycho-récit frôle le monologue narrativisé :

[...] psycho-narration, determined by the profusion of verbs and nouns of consciousness. [...] Applied to the techniques for rendering consciousness, the phrase "stylistic contagion" can serve to designate places where psycho-narration verges on the narrated monologue, making a kind of midpoint between the two techniques where a reporting syntax is maintained, but where the idiom is strongly affected (or infected) with the mental idiom of the mind it renders.⁷²

⁷⁰ KOTZWINKLE, 1988 :25.

⁷¹ KOTZWINKLE, 1988 : 25.

⁷² COHN, 1978 : 32-33.

Les deux procédés peuvent donc être confondus, de surcroît s'il y a contagion stylistique. Cohn ajoute : « Passages of psycho-narration involving stylistic contagion rarely continue for long stretches without lapsing into sentences of pure narrated monologue, most often in the form of those exclamations and interrogations so characteristic of the latter technique⁷³ ». Cohn reconnaît ainsi que certains récits rendent difficiles le départage entre psycho-récit et monologue narrativisé.⁷⁴

Quoi qu'il en soit, ce régime narratif complexe, instauré très tôt dans le récit, tend à miner la confiance envers les instances de narration et de focalisation ou, du moins, à entacher leur crédibilité, ce qui a des répercussions, notamment, sur la représentation de Paris en tant que lieu diégétique « réel ».

En outre, on constate que même si Picard quitte Paris pour voyager en Autriche, en Roumanie, en Allemagne, en Hongrie, puis en Transylvanie, la Ville Lumière lui reste en mémoire, mais c'est alors une ville fantasmée, idéalisée. À plusieurs reprises, il se souvient de ses jeunes années, « lorsque Paris elle-même avait été l'un de ses jouets⁷⁵ ». De surcroît, il trouve aux cités qu'il visite des ressemblances avec sa ville d'origine : « L'inspecteur continua de descendre la côte, et tourna dans la direction indiquée par le facteur, pour suivre un étroit ruisseau qui traversait cette ville de conte de fées. Les uns derrière les autres, des petits ponts aux arches à peine convexes enjambaient le cours d'eau, comme dans un Paris miniature parcouru par une Seine miniature⁷⁶ ». Mais peut-on pour autant qualifier Paris de figure spatiale fantastique dans *Fata Morgana* ?

Au sujet des lieux fantastiques, et plus précisément au sujet de la ville, Millet et Labbé écrivent :

Le fantastique puise ses décors dans les campagnes mais surtout dans les décors urbains, tentacules de rues, de ruelles et de venelles, se nourrissant des déceptions des citadins, de leurs angoisses, de leurs parjures, prenant un malin plaisir à détourner tous les bienfaits de la ville, pour mieux inquiéter ses habitants. [...] Le fantastique agit comme une coupure de courant,

⁷³ CONH, 1978 : 33.

⁷⁴ COHN, 1978 : 133-134. Cohn souligne la pertinence de l'expression « narrated perception » proposée par Lethcoe qui renvoie aux perceptions conscientes des personnages. Ces perceptions seraient généralement présentées de manière à ce qu'elles semblent objectives, tout en s'assurant de montrer qu'il s'agit de la transcription des pensées d'un personnage plutôt que la réalité.

⁷⁵ KOTZWINKLE, 1988 : 79.

⁷⁶ KOTZWINKLE, 1988 : 99. Dans la mémoire du protagoniste, Paris semble toujours de taille réduite, détail qui prend tout son sens à la fin du récit...

projetant le personnage, et les lecteurs, les spectateurs, dans un univers qui a perdu toutes ses références.⁷⁷

On constate assez vite que le Paris de *Fata Morgana* devient menaçant au fur et à mesure que le récit avance. Un épisode s'avère particulièrement révélateur à cet égard. Il en va ainsi lors de la première confrontation entre Picard et le Baron Mantes. Après avoir reçu un coup au visage, l'inspecteur « sombra dans l'inconscience, poursuivant le Baron dans un Paris fantasmagorique, un Paris envahi de fumée, où il devait se battre pour trouver son chemin. Quand il revint à lui, il était allongé par terre, dans un enfer de flammes⁷⁸ ». Paris n'a plus ici le statut de figure spatiale familière et réconfortante ; elle est devenue labyrinthe, figure spatiale fantastique par excellence. Heureusement, Picard réussit à s'y retrouver de nouveau :

Tendant le bras, il agrippa un rebord de fenêtre et se redressa. Les lumières de Paris brillaient là, de l'autre côté de la vitre ; elles clignotaient à travers le rideau mortel de fumée grisâtre. Fourrant sous son bras le chat domestique qui hurlait de terreur, Picard se lança à travers la fenêtre.⁷⁹

C'est en apercevant les lumières de Paris qu'il reprend, pour ainsi dire, le contrôle de la situation, comme si Paris l'avait sauvé en lui montrant le chemin à suivre pour se sortir de l'impasse.

Si les lieux fantastiques se présentent au départ tels des lieux réels, ils se voient vite délimités par les événements surnaturels qui s'y produisent (ou semblent s'y produire). Cette assertion se vérifie quand Picard visite Ric Lazare pour la première fois. Celui-ci se sent alors transporté dans un monde où il devient un homme « sans racines, sans patrie, un éternel errant. Pendant un moment, son Paris disparut [...] ⁸⁰ ». La narration suggère que c'est le Paris de Picard qui disparaît, d'où l'indication d'une grande subjectivité dans les faits rapportés par la narration et, plus précisément à travers la focalisation interne centrée sur les perceptions du protagoniste.

Peu à peu, Picard voit d'ailleurs les événements surnaturels se multiplier autour de lui :

⁷⁷ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 216.

⁷⁸ KOTZWINKLE, 1988 : 20 ; je souligne.

⁷⁹ KOTZWINKLE, 1988 : 20.

⁸⁰ KOTZWINKLE, 1988 : 50.

Tournant la tête vers la porte, Picard aperçut une mince volute de fumée qui en sortait à ras du sol. [...] C'était le même cauchemar qui se déroulait de nouveau : une pièce en flammes, un étau qui vous serre la gorge pour vous étouffer. Son élan brisé, l'inspecteur tituba au milieu de la pièce enfumée, l'esprit en déroute. Une ombre bougea ; il se leva pour parer la canne du Baron qui s'abattait sur lui. [...] D'un pas mal assuré, Picard parvint jusqu'à la fenêtre, qu'il ouvrit en grand. L'air de la rue aspira la fumée malodorante, et l'inspecteur, se retournant, découvrit une masse noire et informe, qui achevait de se consumer dans un cendrier, sur la table du salon. Et, bien sûr, il n'y avait pas de Baron. Le Baron était mort, et enterré à Nuremberg. Mais je l'ai vu, je l'ai vu se ruer sur moi, à l'instant. Retourne dans ta tombe, Mantes, notre combat est terminé.⁸¹

Dans ce passage, le lieu qu'il croyait protégé de la fantasmagorie est envahi par un élément surnaturel qui le ramène à son rude combat avec le Baron Mantes. Picard est convaincu d'avoir aperçu le Baron, malgré le fait que ce dernier soit mort. Ainsi, le protagoniste sous-entend que le lieu serait hanté par un fantôme. Or, comme Picard ne se trouve pas dans la réalité mais dans une représentation qu'il s'en fait, le lieu n'est probablement pas plus réel que le fantôme du Baron.

On finit par comprendre que Picard entretient une relation très ambivalente avec sa ville, une sorte de fascination/répulsion dont il semble incapable de se défaire, ce qui caractérise souvent le rapport entre le personnage victime du fantastique et les lieux qu'il arpente :

Il neigeait sur Paris. [...] L'inspecteur se laissait gagner par le charme des façades familières, s'imprégnant de nouveau de l'atmosphère de la ville. Paris... Paris-piège, Paris-cloaque. Malgré tout, il n'y a pas endroit où je sois plus heureux que dans tes murs. J'ai visité d'Autres capitales, et elles ne peuvent se comparer à toi. Tu es ma seule et unique folie, et je sais que tu finiras par provoquer ma perte. Mais je suis content d'être ici.⁸²

Picard s'adresse à Paris comme s'il entretenait un dialogue avec une femme. On comprend qu'il aurait connu d'autres « femmes », mais il n'y a que Paris qui possède sur lui autant de pouvoir. On peut remarquer que les relations que le protagoniste entretient avec les femmes en général se soldent toujours par la fuite ; chaque fois que Picard a une aventure, il se sauve par peur de rester pris au piège, de sorte qu'on peut croire que le protagoniste est conscient de l'emprise qu'a Paris sur lui. Par conséquent, Paris n'apparaît

⁸¹ KOTZWINKLE, 1988 : 144.

⁸² KOTZWINKLE, 1988 : 143.

plus seulement tel un simple lieu diégétique. La ville de Paris apparaît en effet telle une représentation de la figure de la femme fatale.

En somme, la ville de Paris tient un rôle majeur dans l'économie du récit en tant que lieu diégétique, mais également en tant que figure spatiale fantastique. Paris a tout du lieu enchanteur, mais aussi tous les attraits d'une enchanteresse. À la fois liée au passé, au présent et au futur de l'inspecteur, sa représentation évolue au rythme du récit. Réconfortante au départ, elle devient ensuite un lieu où les éléments surnaturels se bousculent.

Étant donné que la représentation de Paris dépend en bonne partie de la focalisation de Picard, on ne doit pas s'étonner que les contours de cette figure spatiale, comme tous les autres lieux diégétiques du roman, semblent flous et incertains. Ronen explique que la focalisation détermine et organise l'espace fictionnel :

dans les focalisations internes, le *continuum* de l'espace est soumis à des contraintes perceptives. [...] la focalisation interne peut [donc] produire des ensembles incohérents ou fragmentés de lieux qui ne peuvent être « naturalisés » que par un acte complexe de focalisation (incorporation de lieux vus, rêvés, évoqués ou imaginés). La position du focalisateur (à l'intérieur ou à l'extérieur de l'univers fictionnel) et les contraintes qui s'appliquent à la focalisation sont donc discernables dans le mode d'agencement des lieux.⁸³

On le sait, la représentation de Paris dans le roman de Kotzwinkle demeure assujettie aux perceptions du personnage-focalisateur principal. Or, le fait que Picard ne soit pas d'emblée reconnu comme étant un personnage rationnel ou un focalisateur digne de confiance, contribue à induire la présence du fantastique. De plus, le mode d'agencement désordonné des composantes du monde articule des tensions et des failles propres à faire naître le fantastique. D'ailleurs, le fait que Picard ne soit pas rationnel, et que Paris apparaisse telle une chimère à la fin du roman, renforcent l'hypothèse voulant que l'inspecteur ne soit jamais sorti de chez Lazare avant la conclusion de l'œuvre. Du coup, ses rencontres et ses voyages ne se seraient jamais produits. En outre, parce que Paris n'apparaît plus comme un lieu référentiel, mais que la ville se voit incarnée dans la figure de la femme fatale montre qu'un certain type de fantastique traverse l'univers du récit.

⁸³ RONEN, 1990 : 314.

La femme fatale

Qu'on la qualifie de motif, de thème, de figure ou simplement de personnage, la femme fatale se pavane dans beaucoup d'œuvres fantastiques. La plupart du temps, la présence d'une figure féminine dans le roman fantastique (lui-même issu du courant gothique) est liée au thème de la sexualité. À ce sujet, Millet et Labbé écrivent :

La sexualité joue un rôle important dans le roman gothique. On y croise des femmes fatales, vampires assoiffés de sang et de luxure, fantômes ou fantasmes incarnés, une image souvent négative, en accord, en dépit des transgressions, avec la position chrétienne misogyne. La femme prend les choses en main, sans s'occuper des lois morales de son époque, mais c'est pour devenir le point central d'une sexualité élevée en œuvre morbide, à la fois destructrice, castratrice et libératrice.⁸⁴

La figure de la femme fatale dans *Fata Morgana* ne fait pas exception à cette règle du fantastique canonique⁸⁵. En effet, comme je viens de l'exposer brièvement, les femmes demeurent souvent considérées comme des pièges visant à perdre le protagoniste, voire à assurer son trépas. Aussi est-il nécessaire de garder en tête que la femme fatale intervient de manière décisive dans l'économie du récit, dans la mesure où elle envoûte le protagoniste. Dans le roman qui fait l'objet de ce mémoire, ce rôle est dévolu à Renée Lazare.

Renée Lazare est investie d'un très grand pouvoir de séduction se rapprochant de la magie. Les premières informations que l'inspecteur Picard reçoit au sujet de Madame Lazare proviennent d'un article de journal que lui tend le préfet lors de leur rencontre : « *Mais l'ange de Paris, écrivait le journaliste éperdu, n'est autre que Madame Lazare, qui apparut portant un filet d'or dans les cheveux, une robe décolletée de Laferrière, en satin crème, avec des parements de velours argent décorant la partie inférieure, et, autour des poignets, des bracelets de velours ornés de fleurs*⁸⁶ ». Contrairement à ce à quoi l'on s'attendrait d'une femme fatale, Renée Lazare est qualifiée « d'ange de Paris » à cause de

⁸⁴ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 282.

⁸⁵ Le fantastique dit « canonique », comme son nom l'indique, puise dans un réservoir de schèmes formulaires : châteaux hantés, monstres, etc. Le fantastique moderne (ou néo-fantastique, tel que le définit Lise Morin) se situe volontiers dans des lieux quotidiens, et le monstre revêt plus souvent qu'autrement les traits d'un voisin inoffensif. Par conséquent, *Fata Morgana* se rapproche davantage du fantastique canonique en raison des figures et des motifs qui l'habitent. En revanche, le fonctionnement du récit de Kotzwinkle oblige à lorgner du côté du néo-fantastique lorsqu'il s'agit de caractériser *Fata Morgana*.

⁸⁶ KOTZWINKLE, 1988 : 32.

sa grande beauté. D'ailleurs, elle conservera tout au long du roman le titre de plus belle femme de Paris bien qu'à l'occasion, elle se voit affublée de titres moins flatteurs, de telle sorte qu'elle s'avère l'ange de Paris, mais un « ange exterminateur⁸⁷ ».

La rencontre initiale entre Picard et Renée Lazare, prise en charge par le narrateur sous la forme du psycho-récit, a lieu lors de la première soirée mondaine à laquelle le protagoniste participe sous l'identité de Paul Fanjoy. Avant même que les deux ne s'adressent la parole, Madame Lazare exerce une sérieuse emprise sur l'inspecteur. Il est frappé par son élégance et « sa concession à la pudeur qui se [révèle] délicieusement inefficace⁸⁸ ». Le regard de tous les hommes, celui de Picard y compris, est braqué sur elle alors qu'elle se meut parmi ses invités :

Ses bras nus étaient suffisamment potelés pour qu'on eût envie de les presser doucement, comme il aimait à le faire. Et il lui imagina, pareillement, des cuisses aux rondeurs exquises, qui devaient rendre plus doux l'abandon d'un amant. Madame Lazare s'arrêta au milieu de la pièce pour bavarder avec un officier grisonnant. Sa poitrine tremblait un peu quand elle riait, ou qu'elle portait la main à la couronne de fleurs de velours qui ornait sa coiffure. Et Picard se sentit comme effleuré par une pluie de roses lorsqu'elle jeta un regard vers lui. C'était une impression délicieusement intolérable, et il tourna la tête. Cela ne rimait à rien de se torturer ainsi.⁸⁹

Consciente de son pouvoir, la femme fatale use de nombreux charmes auxquels Picard ne demeure pas insensible. Comme cette scène initiale se voit assujettie à de la focalisation interne, la subjectivité du protagoniste domine la narration. Des expressions connotatives telles que « impression délicieusement intolérable » le prouvent. Mystérieuse, langoureuse, enjôleuse, Renée Lazare évoque l'exotisme :

Derrière l'élégance de l'hôtesse, il y avait un petit quelque chose, qui évoquait la danseuse gitane, le vin et les tavernes. Ses hanches semblaient vouloir rouler lorsqu'elle marchait. Mais cela restait caché, ou presque, ce mystérieux laisser-aller, voilé par la bienséance et le faste de la rue de Richelieu⁹⁰.

On le constate, « évoquait », « semblaient », « restait caché », « mystérieux laisser-aller », « voilé » sont des termes qui révèlent la perception du protagoniste, notamment,

⁸⁷ KOTZWINKLE, 1988 : 163.

⁸⁸ KOTZWINKLE, 1988 : 45.

⁸⁹ KOTZWINKLE, 1988 : 45-46.

⁹⁰ KOTZWINKLE, 1988 : 48.

quant à l'étrange personnalité de Renée Lazare. Du reste, le personnage de la gitane est une constante de la littérature fantastique du 19^e siècle.

Comme l'expliquent Millet et Labbé, l'altérité et la sexualité vont généralement de pair dans un contexte fantastique : « En explorant des relations entre des races différentes, des âges différents, des classes sociales différentes, le fantastique n'hésite pas à mettre la société devant ses interdits, choquant les âmes "bien pensantes" s'il le faut⁹¹ ». Ainsi, le charme que Renée Lazare exerce sur Picard lui fait même songer au fait que si elle s'avérait un fardeau pour son mari, il « [accepterait] volontiers de [s'encombrer à son] tour⁹² ». Ceci a de quoi étonner chez un individu qui tend à fuir ses amantes...

Plus tard, quand Picard revoit Renée Lazare à une réception, il ne la reconnaît pas tout de suite. Il aperçoit plutôt une femme cachée derrière un masque en croissant de lune, laquelle danse avec un autre homme et qui l'attire : « C'est à cause du lin... la façon dont ses hanches bougent sous l'étoffe... impossible d'y résister⁹³ ». Ce passage en monologue narrativisé souligne l'importance de l'étoffe dont se vêt la femme, un tissu que l'on peut associer à l'Égypte où il était utilisé pour la momification des nobles. En effet, un passage du roman associe Ric et Renée Lazare à l'Égypte ancienne ; ils auraient prétendument vécu à l'époque des pharaons et seraient en quelque sorte des immortels.

Vu que Picard semble incapable de résister à l'envie de se rapprocher de la jeune femme au masque de lune, il lui propose une danse. Mais cette rencontre prend rapidement des allures étranges, tel que l'illustre cette longue citation :

L'inspecteur l'attira plus près encore, faisant glisser sa main jusqu'à sa hanche, où il la laissa, pour sentir les mouvements de l'inconnue, tandis qu'elle tournait avec lui, et que les autres couples les pressaient encore davantage l'un contre l'autre. Leurs mouvements avaient pratiquement cessé ; sous la ceinture, leurs corps étaient soudés ; elle, ondulant contre lui, alors qu'il se plaquait, brûlant contre sa cuisse. Le miroir se trouvait juste derrière la jeune femme ; par-dessus l'épaule de celle-ci, Picard admirait son postérieur, se laissant glisser dans les profondeurs du miroir, maintenant qu'une partenaire l'accompagnait dans cette chute éblouissante et vertigineuse vers l'infini. Ils tournaient à l'intérieur même de la glace, un millier de Picard, un millier de cavalières au masque de lune, avec des milliers d'autres derrière eux, un Picard toujours plus minuscule et sa douce compagne lunaire dans la caverne aux miroirs, et son vertige s'aggravait tant

⁹¹ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 284.

⁹² KOTZWINKLE, 1988 : 118.

⁹³ KOTZWINKLE, 1988 : 161.

qu'il ne put en supporter davantage. Il en avait assez de cette folie du miroir, dont les avenues éblouissantes recelaient une sorte de menace. Elles lui rappelaient par trop Lazare et ses boules de cristal, et une sorcellerie malfaisante aux yeux innombrables qui vous fait voir des gouffres inexistantes, des avenues de lumière là où il n'y a que de simples reflets, des gens qui n'existent pas.⁹⁴

On note ici la multiplication des connotateurs tels que « chute éblouissante et vertigineuse », « sorcellerie malfaisante » et « gouffres inexistantes ». En outre, l'absence de modalisation suggère que la subjectivité du protagoniste est parfaitement assumée et ce qui se déroule devant ses yeux lui semble d'abord normal. En revanche, la présence de nombreux miroirs ne peut être laissée de côté puisqu'ils participent à l'établissement du surnaturel. Comme l'indique Todorov,

le dédoublement et, d'une manière plus générale, le jeu entre rêve et réel, esprit et matière. Significativement, toute apparition d'un élément surnaturel est accompagnée par l'introduction parallèle d'un élément appartenant au domaine du regard. Ce sont en particulier les lunettes et le miroir qui permettent de pénétrer dans l'univers merveilleux⁹⁵.

À l'instar de Millet et Labbé, Todorov croit que le miroir se révèle crucial dans l'établissement d'un rapport fantastique. En effet, les miroirs permettent au personnage de percevoir des éléments appartenant à une réalité autre.

Puis, une fois dans « la minuscule grotte aux plaisirs⁹⁶ », Picard et la femme entreprennent de se déshabiller. Toutefois, lorsque Picard retire son masque à l'inconnue, il a un mouvement de recul. Renée Lazare, qui a « les yeux brillants du même étrange éclat que ceux de son mari⁹⁷ », tente de convaincre Picard de rester près d'elle mais,

dans les yeux de la jeune femme, brillait une lueur inhumaine, le regard d'un ange exterminateur qu'il serait mortel d'aimer, car elle l'entraînerait plus profondément encore dans les filets déjà puissants de son ennemi. [...] Il s'éloigna avec cette impression, pareille à un cauchemar, d'être déjà complètement pris au piège, de ne plus pouvoir lui échapper. Mais c'est le jeu que jouent toutes les femmes, Picard, réveille-toi, espèce d'idiot, et sors d'ici avant qu'elle te plante un couteau dans la gorge.⁹⁸

⁹⁴ KOTZWINKLE, 1988 : 161-162.

⁹⁵ TODOROV, 1976 : 127. Dans ce passage, Todorov utilise le terme « merveilleux » ; il y est pourtant bel et bien question d'un univers fantastique.

⁹⁶ KOTZWINKLE, 1988 : 162.

⁹⁷ KOTZWINKLE, 1988 : 163.

⁹⁸ KOTZWINKLE, 1988 : 163-164.

La multiplicité des connotateurs de fantastique dans ce passage permettent de déterminer la manière dont Picard, d'abord en focalisation interne, puis par le monologue narrativisé, perçoit la femme comme une créature surnaturelle. Renée Lazare apparaît telle une sirène, une vampire ou toute autre créature fantastique capable de charmer les hommes avant de les tuer. L'apparition de l'expression modalisatrice « impression, pareille à un cauchemar » se voit suivie d'un exercice de rationalisation de la part du protagoniste, lequel se dit que toutes les femmes jouent ce « jeu ». La scène se conclut quand Picard propose à Renée Lazare de lui envoyer un autre convive à « sauver », ce à quoi elle acquiesce en lui demandant d'en faire « monter vingt autres⁹⁹ ». À partir de ce moment, Renée Lazare apparaît à Picard tel un monstre : « Elle saisit son masque de lune, et ses ongles rouges sang apparurent un instant à travers les orbites, donnant à l'objet une brève apparence de vie : celle d'un monstre aux yeux de rubis, qui disait : *Oui, je suis l'enchanteresse, et tu es déjà sous le charme, pauvre idiot*¹⁰⁰ ».

Le motif de la créature cachée derrière le masque d'une femme fatale est commun dans les romans fantastiques, puisque « [les] apparitions de femmes surnaturelles dans la réalité des hommes bouleversent les codes¹⁰¹ ». Cette représentation de la femme fatale « [tranche] avec les habituels canons de la beauté associés à l'image féminine ; une beauté qui pousse les hommes à franchir les limites du raisonnable¹⁰² ». La présence de la modalisation n'atténue en rien l'aspect inquiétant de la jeune femme.

Si la figure de la femme fatale comporte dès le départ un potentiel fantastique, ce qui fait de Renée Lazare un personnage du sous-genre découle du regard même que Picard porte sur elle. En effet, c'est la focalisation interne associée au point de vue résolument subjectif de l'inspecteur et les autres composants du monde, ici Renée Lazare, qui instaurent une tonalité fantastique dans *Fata Morgana*.

De même, la sexualité « dangereuse » joue un rôle prépondérant dans l'établissement d'un certain type de fantastique. En effet, comme le précisent Millet et Labbé, « l'érotisme semble servir de porte au surnaturel qui peut ainsi s'inviter dans la réalité, comme si les pratiques sexuelles liées au morbide permettaient de déstabiliser les

⁹⁹ KOTZWINKLE, 1988 : 164.

¹⁰⁰ KOTZWINKLE, 1988 : 164.

¹⁰¹ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 289.

¹⁰² MILLET ET LABBÉ, 2005 : 290.

fondations de notre monde¹⁰³ ». Dans un roman fantastique, « les rencontres érotiques conduisent ainsi rarement à la félicité, mais ouvrent les portes de l'autre monde aux personnages¹⁰⁴ ». Le fait que Picard soit un personnage solitaire et isolé le mène également à douter de son jugement, voire de son identité. La fantasticalité de la figure de la femme fatale passe donc ici par le point de vue du protagoniste. À la recherche d'une nouvelle identité, Picard caresse l'idée que Renée Lazare est munie d'un pouvoir surnaturel et inhumain, ce qui expliquerait son emprise sur lui. Le fait que la majeure partie du récit transite par l'esprit de Picard, tel un fantasme, renforce l'idée voulant qu'on se trouve face à un roman fantastique.

Le prestidigitateur

La figure du prestidigitateur fonctionne un peu de la même manière que celle de la femme fatale, puisque c'est par le biais du point de vue de Picard que Ric Lazare se présente tel un personnage fantastique. Cette fois, les rapports ne sont pas de l'ordre de l'attirance, mais plutôt du conflit, les deux hommes se livrant à une sorte de combat de coqs. Picard veut mettre la main sur des informations compromettantes concernant Lazare afin de pouvoir l'arrêter et il fait tout pour y parvenir. Mais Ric Lazare demeure un rude client.

À l'instar de la figure de la femme fatale, celle du prestidigitateur amène les personnes à rêver d'un autre monde. Lazare joue de la musique et raconte des histoires captivantes et fantasmagoriques, tout en établissant une atmosphère chargée de mystère. Aussi, dès le départ, Picard adopte-t-il une attitude arrogante et hostile envers Lazare et tout ce qu'il représente, attitude traduite par l'emploi du monologue narrativisé :

Et voici la rue de Richelieu. Ce Monsieur Lazare, quel homme... ! Habiter à deux pas du Palais... Cela doit lui coûter les yeux de la tête, une adresse pareille. Ce doit être un escroc, je le sens. Une machine à prédire l'avenir... Grotesque. Notre Empire, âge des lumières... Laquelle de ces maisons luxueuses... ? Mais celle-là, bien sûr. Feux de Bengale et lanternes colorés. Illuminée comme un palais.¹⁰⁵

La première fois que l'inspecteur croise la route de Lazare, ce dernier joue de la musique. La mélodie, que Lazare prétend avoir apprise il y a plus de cinq mille ans, fait

¹⁰³ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 291.

¹⁰⁴ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 290.

¹⁰⁵ KOTZWINKLE, 1988 : 41.

naître chez Picard une large gamme d'émotions et propulse sa conscience du côté de l'onirisme. Ce n'est qu'après avoir reçu un billet prédisant l'avenir et sur lequel il est écrit « Paul Picard – L'espion mourra¹⁰⁶ » que l'inspecteur adresse la parole à Lazare. Il l'accuse de l'avoir menacé, ce à quoi Lazare répond :

Sans aucun doute. [...] Buvez avec moi, Inspecteur, et hâtez-vous d'oublier l'enquête qu'on vous a confiée. C'est pour vous la meilleure chose à faire.¹⁰⁷

Ric Lazare apparaît donc comme l'un des éléments déclencheurs de la quête fantastique de Picard car, si l'on en croit Malrieu, le protagoniste serait à la base du phénomène fantastique, voire le phénomène lui-même. Quand Lazare reconnaît avoir menacé Picard, ce dernier paraît honteux d'avoir été démasqué et ridiculisé, lui qui se reproche déjà de ne pouvoir mettre fin aux agissements du Baron Mantes. En revanche, face à un Lazare calme et sûr de lui, Picard refuse de se laisser impressionner. Force est de constater, cependant, que Lazare exerce un certain ascendant sur lui, comme l'illustre ce passage en monologue narrativisé :

Lazare sait vraiment s'y prendre pour dérouter ses invités ; encore maintenant, je me sens tout bizarre. Mais, à vrai dire, Picard, depuis que tu es né, tu te sens bizarre la moitié du temps. Trop de cognac, trop de parties de cartes jusqu'à l'aube, de dépravations en général, et, tout récemment, une chute de deux étages depuis un immeuble en flammes. Ces choses-là ne contribuent guère à votre équilibre intérieur. Je sens venir l'une de mes résolutions inutiles.¹⁰⁸

Tout comme son épouse Renée, Lazare hante les pensées de l'inspecteur, où que ce dernier soit et quoi qu'il fasse. Dans chaque ville où il se rend, il questionne les citoyens sur Lazare et sur son passé afin de découvrir des éléments qui pourraient mener à l'arrestation de celui-ci. Hélas, les commentaires et les informations qu'il récolte au sujet du prestidigitateur restent parcellaires. Tantôt, on le qualifie de magicien, d'escroc, de meurtrier, de sorcier, de mage, de Roi égyptien. Tantôt, on le considère comme un simple mortel n'ayant rien d'extraordinaire. Pour Picard, Lazare demeure une crapule, un bandit, un petit homme insignifiant. Du moins, c'est ce qu'il voudrait que Lazare soit, puisqu'en réalité, ce dernier reste une énigme complète, un cauchemar, duquel Picard aimerait se

¹⁰⁶ KOTZWINKLE, 1988 : 53.

¹⁰⁷ KOTZWINKLE, 1988 : 54.

¹⁰⁸ KOTZWINKLE, 1988 : 55.

sortir. Pour l'inspecteur, ceux qui se laissent bernier par le prestidigitateur ne valent pas cher :

Et aujourd'hui, Lazare. Mais comment le piéger ? Cela ne sert à rien de rôder dans son salon ; il fait ce qu'il veut, là-bas. Parler à ses invités, peut-être, ceux avec qui il a effectué des transactions. Mais s'il les fait chanter, ils ne diront rien. [...] [C'est] une bande d'imbéciles, qui ont eu la stupidité de se laisser rouler par Lazare.¹⁰⁹

Cela dit, Picard se voit soumis à l'emprise du magicien, notamment parce qu'il s'adresse régulièrement à un Lazare absent. Ces monologues donnent l'impression que Picard est convaincu que le prestidigitateur peut l'entendre, même de loin : « Nous sommes sur la roue ensemble, Lazare, quelque part près d'ici. Je sais que je ne suis pas loin de toi¹¹⁰ ». Il arrive même à Picard de narguer Lazare en pensées, de sorte que l'inspecteur se doit de reconnaître que Lazare exerce sur lui une indéniable influence :

Vous êtes tourmenté par un sentiment de médiocrité. Et il fut forcé d'admettre que c'était vrai. La minuscule réplique de Ric Lazare exerçait sur lui un certain pouvoir, car elle irradiait, comme Lazare lui-même, l'intelligence et la sûreté de soi. Lazare est un homme plein de panache, un brillant équilibriste qui s'aventure dans les hautes sphères de la société parisienne. Et son alter ego miniature est exactement comme lui : plein d'assurance, étincelant, audacieux. Tandis que moi, je suis un chien de chasse, fidèle et dépourvu de fantaisie. Malgré tout, Monsieur Lazare, je suis sur votre piste, j'aboie sur vos talons.¹¹¹

À plusieurs reprises, Picard se compare à des animaux tels que l'ours, le chien et le loup. Ces comparaisons retiennent l'attention dès lors qu'elles contrastent avec l'élégance « civilisée » de Lazare. Ensuite, ces comparaisons appuient le fait que Picard maîtrise la loi de la jungle (du moins, celui-ci le croit). Ici, l'automate, alter ego miniaturisé de Lazare, confirme le statut de magicien ou de sorcier de ce dernier. Quant au jouet, motif qui sera étudié plus loin, il s'immisce dans la vie de Picard tel un mauvais augure envoyé par le prestidigitateur. Toutefois, le protagoniste refuse de s'avouer vaincu et nie qu'il soit vraiment en danger. Il demeure aveugle aux signaux qui s'imposent à son esprit, signaux pourtant clairs d'une présence du surnaturel.

¹⁰⁹ KOTZWINKLE, 1988 : 56-57.

¹¹⁰ KOTZWINKLE, 1988 : 80.

¹¹¹ KOTZWINKLE, 1988 : 105.

Avec le temps, Picard se rend compte qu'il a affaire à un adversaire de taille : « Ainsi donc, Ric Lazare n'est pas un imbécile ; je le savais déjà, bien sûr. Mais c'est aussi un artisan, et les artisans sont les plus calmes des hommes, et les plus habiles. [...] L'homme de l'art est toujours un adversaire dangereux¹¹² ». Parallèlement, l'inspecteur (qui n'en est pas à une contradiction près) tente de minimiser le pouvoir de fascination que Lazare exerce sur lui, entre autres en le traitant de « pompeux », de « bellâtre arrogant », tout en soulignant à quel point il demeure « difficile [avec Lazare] de démêler ce qui est vrai de ce qui ne l'est pas¹¹³ ». Cette valse-hésitation s'avère tout à fait caractéristique de l'attitude du protagoniste confronté au fantastique, sans compter que, dans la foulée, Picard impute toutes ses hallucinations au maléfice du magicien :

Cette jeune fille qui sourit à sa fenêtre... un simple spectre, prisonnier d'un pays perdu. Ce Lazare m'a rendu terriblement morbide. Mais c'est précisément ce qu'il fait à ceux qui visitent son salon : il altère leur existence, il fausse leur imagination, il les fait douter de tout sauf de sa propre parole. Mais vous ne pouvez pas nous dominer tous, Lazare. Quelques-uns d'entre nous, les moins brillants, peut-être, refusent de se laisser berner.¹¹⁴

En attribuant à Lazare la responsabilité de l'ensemble des éléments négatifs qui émaillent son existence, Picard se présente comme un protagoniste aveugle à son propre rôle, pourtant indubitable, concernant la mise en place de son univers. En effet, par le truchement de la boule de cristal, Picard s'invente un univers personnel au sein duquel rien n'est certain. Picard n'a pas à se rendre compte du fait qu'il joue un rôle majeur dans un roman fantastique, certes, mais il semble particulièrement habile à en ignorer les indices. Du même souffle, il nie le pouvoir du magicien, en plus d'affirmer haut et fort qu'il n'y aurait aucun point commun entre lui et Lazare, alors que c'est tout le contraire.

Par exemple, Picard dit se réjouir du spectacle des grandes villes. Il reconnaît alors que Lazare et lui sont semblables dans la mesure où ils affectionnent tous deux le faste et la beauté. Il prend néanmoins ses distances par rapport au prestidigitateur en affirmant que Lazare « semble [sans aucun doute] plus porté que [lui] sur les fioritures¹¹⁵ ». Ailleurs, tandis qu'il observe trois enfants en train de jouer au jardin du Luxembourg, il associe

¹¹² KOTZWINKLE, 1988 : 117.

¹¹³ KOTZWINKLE, 1988 : 151.

¹¹⁴ KOTZWINKLE, 1988 : 153.

¹¹⁵ KOTZWINKLE, 1988 : 118.

Lazare au plus « vif et arrogant¹¹⁶ » qui a conquis la fille et le royaume. Quant à lui-même, il se compare à l'autre jeune homme, plus enveloppé et plus pataud...

La focalisation de Picard étant dominante dans *Fata Morgana*, c'est à travers les yeux de l'inspecteur qu'on finit par en savoir plus long sur l'apparence physique de Lazare, et qu'on peut mesurer à quel point l'un est le négatif de l'autre. En effet, Picard le lourdaud parle du magicien et de « son corps mince et musclé [paraissant] aussi à son aise sur la piste d'un cirque que dans son salon parisien¹¹⁷ », de son « regard aux reflets glacés¹¹⁸ » qui « pénètre votre âme et vos secrets¹¹⁹ ». Ce regard, Picard le trouve bizarre lorsqu'il y revoit, à la fin du récit, tous les événements auxquels il a été confronté au fil de l'intrigue et qui étaient en fait des projections de la boule de cristal.

Picard souligne souvent le calme imperturbable de Lazare même lorsque « ses yeux [présentent] un *étrange* éclat métallique, comme [s'il était] menacé par une crise imminente¹²⁰ ». Ce passage coïncide avec la mise en garde de Lazare à l'effet que l'inspecteur mourra le lendemain... Lazare ajoute, lorsque Picard menace de l'arrêter, que l'inspecteur n'a rien compris quant à la teneur (fantastique et fantasmée) de leur rencontre. Quoi qu'il en soit, Lazare apparaît ultimement à Picard tel un être doté de pouvoirs surnaturels. L'inspecteur finit même par admettre que Lazare est « le tueur le plus redoutable du monde entier, et [que] seul un imbécile oserait [lui] tenir tête¹²¹ ». En abandonnant son enquête sur le cas Lazare, prétextant qu'il n'est pas de taille, Picard renvoie au protagoniste caractéristique du fantastique canonique, lequel finit par accepter son sort de victime après une longue période de résistance au fantastique.

Tel que le soulignent Millet et Labbé, il y a un « autre en nous [...] Un autre que nous construisons à l'aide de nos propres limites, de nos propres références. Mais l'autre, c'est aussi celui que nous voyons dans les yeux de ceux qui nous entourent, ou celui que nous pensons y voir¹²² ». À la lumière de cette observation, on pourrait considérer que Lazare incarne la part occulte de Picard ou le miroir par lequel l'inspecteur perçoit ses

¹¹⁶ KOTZWINKLE, 1988 : 178.

¹¹⁷ KOTZWINKLE, 1988 : 188.

¹¹⁸ KOTZWINKLE, 1988 : 199.

¹¹⁹ KOTZWINKLE, 1988 : 43.

¹²⁰ KOTZWINKLE, 1988 : 148 ; je souligne.

¹²¹ KOTZWINKLE, 1988 : 203.

¹²² MILLET ET LABBÉ, 2005 : 277.

imperfections... En outre, Lazare incarne, en quelque sorte, le Double dont parle Fabre dans *Le miroir de sorcière*. Ce Double a pour fonction de révéler l'aliénation dont est victime le protagoniste au moment où il se trouve pris au piège d'une fantasmagorie.

Conclusion partielle

Au terme de ce premier chapitre d'analyse, il semble que Paris, la femme fatale et le prestidigitateur servent bel et bien le fantastique à l'œuvre dans *Fata Morgana*. Paris, en tant que lieu diégétique principal, joue un rôle indéniable dans la mise en place du fantastique car la ville entretient un rapport étroit avec l'inspecteur Picard. La ville constitue un lien entre le passé (l'enfance), le présent (l'enquête) et le futur (donc la mort) du protagoniste. Le fait que la ville apparaisse avant tout comme un point de repère réel pour le protagoniste permet de renforcer sa fantasticalité lorsque surviennent des événements surnaturels.

« Mettre en évidence la banalité des existences, rurales ou urbaines, est un des angles d'attaque [du fantastique]¹²³ », puisque le fantastique n'existe qu'en comparaison avec la réalité telle qu'on la conçoit au quotidien. En insistant sur l'insignifiance de son existence et sur celle du « taudis » qu'il habite, ainsi que sur la rationalité ambiante de la Préfecture, Picard oppose le réel au surnaturel sans trop s'en rendre compte. Cette opposition met en place un climat d'incertitude propice à l'apparition de phénomènes qui dépassent le monde naturel. Au fil du récit, les coins de Paris que Picard connaît deviennent de plus en plus inquiétants, puisqu'ils apparaissent comme étrangers au protagoniste. Néanmoins, le protagoniste avoue qu'il ne peut s'en séparer, quitte à courir à sa propre perte. Aussi, Picard parle-t-il de Paris comme s'il s'agissait d'une femme. De ce fait, la ville n'apparaît plus seulement comme un lieu, mais comme une enchantresse.

Pour ce qui est de la femme fatale, elle s'incarne ici par le biais du personnage de Renée Lazare, perçue par le protagoniste telle une créature fantastique, à la fois déesse de l'amour et ange cornu : « [présent] au cœur des motifs fantastiques, l'ange agit à travers une métamorphose beaucoup plus transgressive, perdant son aura bénéfique pour ne conserver que son côté démoniaque¹²⁴ ». Malgré tout, il perçoit Madame Lazare comme

¹²³ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 319.

¹²⁴ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 123.

une gitane fort attirante. D'ailleurs, cette dernière occupe ses pensées pendant une grande partie du récit. Elle s'oppose en outre, à l'image de la femme bienséante, puisqu'il émane d'elle une sexualité débridée. D'ailleurs, comme le précisent Millet et Labbé, « [le] texte fantastique joue sur les apparitions et les manifestations sexuelles comme il joue sur les apparitions et les manifestations surnaturelles¹²⁵ ». Ainsi, le personnage de Renée Lazare attire par ses caractéristiques sexuelles, mais repousse par son côté surnaturel et démoniaque.

Quant au prestidigitateur, sa fantasticalité ne va pas de soi. Il ne suffit pas de montrer qu'il possède une boule de cristal et qu'il a beaucoup de charisme pour faire de lui une figure fantastique. Les témoignages en provenance d'autres personnages ne constituent pas une preuve incontestable à l'effet que Lazare soit un véritable sorcier et non un charlatan. Mais on ne peut nier l'ascendant que le prestidigitateur exerce sur Picard.

Une chose est sûre, cependant : Lazare constitue une sorte de double négatif de Picard et il s'impose comme le miroir devant lequel Picard est placé face à ses démons. C'est pour cette raison que l'inspecteur se laisse si aisément manipuler par l'entremise de la boule de cristal. Habile hypnotiseur, Lazare parvient à convaincre Picard que le véritable ennemi à abattre, c'est le Baron Mantes et non lui, Ric Lazare.

En rester là serait toutefois nier la puissance des jeux de focalisation à l'œuvre dans *Fata Morgana*, car c'est par le truchement du regard de l'inspecteur qu'on se voit confronté aux figures potentiellement fantastiques. Sans le point de vue d'un personnage-focalisateur peu rationnel (alors que la figure de l'enquêteur devrait justement faire preuve d'une rationalité à toute épreuve), le récit ne baignerait pas autant dans une aura fantastique. L'une des principales fonctions qu'occupent le fantastique consiste à « [interroger] l'homme sur sa propre nature¹²⁶ ». La notion d'altérité reste donc centrale dans le fantastique, puisqu'elle place le protagoniste face à l'Autre. Cet Autre existe autant à l'extérieur qu'à l'intérieur du protagoniste. Par conséquent, Ric et Renée Lazare peuvent être perçus comme étant ces « autres » dans la mesure où ils « [s'imposent] par une action maléfique, une menace de mort¹²⁷ ». Picard peut se constituer en Autre lui aussi, puisqu'il

¹²⁵ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 292.

¹²⁶ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 272.

¹²⁷ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 278.

parvient à s'incarner dans un fantasme (celui induit par la boule de cristal) comme s'il s'agissait du monde réel. Du coup, Picard s'érige en figure emblématique du fantastique à l'œuvre dans le roman. D'ailleurs, à la suite de l'étude des figures fantastiques que sont la femme fatale et le prestidigitateur et du lieu diégétique qu'est Paris, on constate que le protagoniste joue un rôle déterminant dans l'irruption du fantastique au fil de l'intrigue. Ce rôle se voit renforcé du fait que le point de vue de Picard domine la narration de *Fata Morgana*.

CHAPITRE 3

LES MOTIFS FANTASTIQUES

Si les figures de la femme fatale, du magicien et de Paris en tant que lieu incertain participent à l'instauration du fantastique dans *Fata Morgana*, il ne faut pas négliger non plus l'apport de motifs fantastiques prégnants, motifs qu'on peut diviser en deux catégories, les uns étant *matériels*, les autres, *immatériels*. Ainsi, les jouets et la boule de cristal appartiennent à la première catégorie ; le brouillard, le rêve et la musique, à la seconde.

Mais rappelons d'abord en quoi consiste un motif littéraire. Dans le *Lexique des termes littéraires* dirigé par Michel Jarrety, Michèle Aquien écrit au sujet du motif et du thème : « Alors que le thème est une notion qui rend compte de manière globale et souvent abstraite de l'œuvre (par exemple "L'Horloge" de Baudelaire a pour thème le temps qui fuit), le motif est un élément plus circonscrit et plus concret, qui a une fonction précise, ainsi le spectre de la Mort dans nombre de poèmes de Baudelaire¹²⁸ ». Du coup, on pourrait dire du motif qu'il constitue une image récurrente dans une œuvre et qu'il a pour fonction d'accentuer un effet ou de mettre en place un réseau symbolique, voire une armature fantastique, pour reprendre les mots de Lise Morin.

Comme l'explique Louis Vax dans *La séduction de l'étrange*, les motifs constituent ce par quoi se construit un récit, de sorte que l'analyse des motifs récurrents dans *Fata Morgana* et de la manière dont ils sont façonnés permettra de vérifier dans quelle mesure le roman de Kotzwinkle appartient ou non au sous-genre fantastique : « [le] revenant n'est rien par lui-même. C'est le contexte qui précise sa forme et fait résonner en nous le ton affectif qui convient. Ce n'est pas le motif qui fait le fantastique, c'est le fantastique qui se développe à partir du motif¹²⁹ ». Selon Vax, il y a la question de l'intention. Indéterminé au départ, un certain motif devient fantastique dans la mesure où il est placé dans un ensemble qui l'érigera comme tel : « C'est l'œuvre qui rend le motif fantastique, comme c'est la phrase qui fait le nom sujet ou attribut¹³⁰ ». La fantasmaticité d'un motif demeure donc fragile, car dépendante du texte dans lequel il se voit réitéré. À ce sujet, Vax croit même que le fantastique n'existe que par le lien entre le motif et le personnage :

Le fantastique est forme, ses motifs ne sont que matière. On n'atteint pas plus le fantastique en analysant des motifs séparés de leur contexte fantastique,

¹²⁸ JARRETY, 2001 : 279.

¹²⁹ VAX, 1965 : 61.

¹³⁰ VAX, 1965 : 69.

qu'on n'atteint le tragique en étudiant pour eux-mêmes le roi, le vieillard et la princesse. [...] Le motif étant indéterminé en soi — si tant est qu'un motif puisse exister en soi, indépendamment de l'effort d'abstraction qui le considère comme tel — c'est dans l'œuvre qui le détermine comme comique, tragique ou élégiaque qu'il peut livrer son secret [...].¹³¹

Vax ajoute que « le motif n'a pas de “fond”¹³² » et qu'il « ne se “creuse” pas, [mais] se développe¹³³ ». Par conséquent, le motif n'est jamais déterminé que par la relation qu'il entretient avec l'œuvre. Si le motif dépend du contexte au sein duquel il s'inscrit, c'est qu'il entre en contact avec les autres motifs de même qu'avec les personnages. De fait, l'analyse des motifs recoupera à l'occasion celle des figures fantastiques vues au chapitre précédent. Par exemple, le prestidigitateur Ric Lazare étant l'un des moteurs du fantastique dans le récit, il y a fort à parier que des liens existent entre celui-ci et les motifs récurrents du roman.

Quatre motifs fantastiques ont retenu mon attention, en raison de leur importance dans le roman, tant sur le plan événementiel que symbolique. Le jouet, d'abord, parce qu'il fait le pont entre passé et présent pour l'inspecteur Picard. En outre, plusieurs jouets représentent l'enfance, mais également la mort. Dans *Fata Morgana*, les jouets ont un pouvoir magique ; ils paraissent enchantés, voire dotés d'une âme et capables du bien comme du mal.

Je me pencherai ensuite sur la boule de cristal, objet à l'intérieur duquel passé et avenir se côtoient. La boule de cristal constitue l'un des éléments centraux du récit, puisqu'elle est là dès que le protagoniste entame son enquête sur Ric Lazare, jusqu'au moment où le récit s'achève.

Le troisième motif, le rêve (couplé au brouillard), joue un rôle majeur dans la manière d'appréhender *Fata Morgana*. Le titre du roman, qui désigne un type de mirage, mène tout droit vers cette piste. Qu'il se manifeste sous la forme d'un songe, d'un présage, d'une vision, d'un souvenir ou d'un fantôme, le rêve remplit une fonction comparable à celle du jouet au fil du récit. De surcroît, la boule de cristal contient le rêve, lequel s'accompagne presque toujours d'un brouillard.

¹³¹ VAX, 1965 : 74-75.

¹³² VAX, 1965 : 76.

¹³³ VAX, 1965 : 76.

Vu son importance, j'ai choisi de jumeler le motif du brouillard à celui du rêve dans lequel il tend à s'imbriquer (et le rêve, dans la boule de cristal, à la manière du récit gigogne). Ce motif, outre le fait qu'il dote le récit d'une aura de mystère, suggère souvent que le protagoniste ne se trouve pas dans le monde réel, mais plutôt dans un univers onirique.

Enfin, quatrième et ultime motif : la musique. Cette dernière, qu'elle surgisse sous forme de chanson ou de mélodie, exerce un indéniable pouvoir sur les états de conscience de Picard, d'où son caractère incontournable.

Une mise en garde s'impose toutefois : il s'avère souvent difficile, dans *Fata Morgana*, de distinguer ce qui fait partie de la réalité immédiate du personnage de ce qui se situe ailleurs. Aussi tenterai-je, en m'inspirant de Ronen, de cerner les jeux de focalisation à l'œuvre ici, tout en décrivant l'effet que ces jeux peuvent avoir sur la fantasticalité du récit. Autrement dit, je souhaite mesurer en quoi la focalisation contribue à la construction de l'armature fantastique chère à Lise Morin, armature échafaudée par le personnage-focalisateur principal qu'est Picard. Les actes mémoriels, qu'ils soient rêves, souvenirs, hallucinations, bref tout ce qui se rapporte à l'esprit et à la perspective, participeraient à faire de *Fata Morgana* un roman résolument fantastique.

Le jouet

Dans *Fata Morgana*, le jouet et l'enfance vont de pair, de sorte que ce motif a, a priori, un caractère positif et rassurant. Or, chez Kotzwinkle, plus on avance dans le récit, plus les jouets revêtent un aspect mystérieux, voire inquiétant. En effet, le jouet n'y est pas seulement synonyme de vie, mais également de mort, d'autant plus que ce motif obsédant encadre, en quelque sorte, le destin de Picard.

L'une des représentations du jouet les plus impressionnantes du roman s'incarne sans doute dans l'automate. Au sujet de ce motif, Millet et Labbé écrivent : « Un automate est une machine à forme humaine qui, comme son étymologie l'indique "se meut elle-même" [...] C'est de machines qu'il s'agit. Une étape décisive dans la réflexion conduit en effet à s'interroger, non plus sur l'imitation du vivant mais sur le vivant lui-même¹³⁴ ».

¹³⁴ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 162.

L'automate est à la fois vivant et mort, d'où sa compagnie peu rassurante. De fait, dans *Fata Morgana*, l'automate soulève rapidement la question du double.

Selon Millet et Labbé, il existe quatre manières pour le double d'entrer en scène dans le récit fantastique. La première relève de ce qu'ils nomment « l'addition » : « Comme un jumeau, le double est la réplique d'un individu. [...] Le double en effet permet de projeter à l'extérieur de l'homme ses déchirements ou de le placer face à lui-même¹³⁵ ». La seconde consiste à présenter le double tel un « reflet » :

Pour le petit enfant, ce qu'il aperçoit dans le miroir demeure un autre jusqu'à ce qu'il se rende compte que cet autre lui est semblable. Mais cette reconnaissance peut conduire à la folie ou à la mort [...] La situation devient pire encore lorsque l'homme perd son reflet, cet autre moi qui lui permet de savoir qui il est réellement. Sans représentation de lui-même, l'homme n'est plus lui-même. [...] L'ombre, reflet appauvri, joue le même rôle de stabilisateur du réel¹³⁶.

La « division » constitue la troisième façon de créer un double :

Si la dualité inquiète lorsqu'elle ajoute au monde un autre soi-même, elle crée une distorsion lorsque le personnage se divise. Ce n'est plus l'unicité qui est remise en cause, mais l'intégrité même de l'être. En perdant son unicité, l'homme se dépouille de son humanité pour sombrer dans un monde qui lui échappe¹³⁷.

Enfin, la quatrième façon s'apparente à de la « fabrication¹³⁸ ». Bien qu'on croise les quatre cas de figure dans le roman de Kotzwinkle, je m'arrêterai pour le moment au dernier, soit la fabrication. De fait, il est question ici de fabrication de jouets plus vrais que nature et qui détiennent une âme.

À quelques reprises, le protagoniste se retrouve face à des automates qui ressemblent, et la chose est troublante, à des êtres vivants, soit des répliques de lui-même et de Ric Lazare :

Picard s'agenouilla une seconde fois, le regard attiré par la ceinture étincelante d'un acrobate de cirque, en collants noir et blanc, avec des poignets dorés. Inexplicablement, l'acrobate avait été épargné lors de la destruction finale des jouets. Picard ramassa la figurine parmi les débris. Puis, examinant son visage, il fut pris d'un brusque vertige, comme si,

¹³⁵ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 154.

¹³⁶ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 154-155.

¹³⁷ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 155-156.

¹³⁸ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 156.

devenu funambule à son tour, il tombait de son fil d'acier dans un abîme sans fond. Le jouet avait le visage de Ric Lazare.¹³⁹

Lorsque Picard réalise que l'automate est la copie conforme de Lazare, il perd pied. Il sent qu'il vient de basculer dans le surnaturel. Ce sentiment est exacerbé par le fait que l'acrobate, contrairement aux autres jouets, a échappé à la destruction. Ainsi, le mystère entourant l'objet et Lazare s'épaissit, et ce, d'autant plus que Picard s'approprie l'acrobate, alter ego miniature de Lazare, duquel semble irradier une puissance surnaturelle :

Pour dîner, l'inspecteur trouva une taverne [...] Il but un peu de bière brune, mais il toucha à peine à son repas, car toute son attention était absorbée par le petit acrobate de cirque qu'il avait posé sur la table. La figurine se dressait, arrogante, entre un pot de bière et un verre à moitié vide, les mains sur les hanches, attendant que le ressort lui transmît son mouvement. [...] La minuscule réplique de Ric Lazare exerçait sur lui un certain pouvoir, car elle irradiait, comme Lazare lui-même, l'intelligence et la sûreté de soi.¹⁴⁰

Cette réplique de Lazare se présente, en quelque sorte, telle une image inversée de l'inspecteur. Picard n'est plus seulement troublé par Lazare lui-même, mais également par sa réplique. Plus les apparitions du Double se multiplient, plus l'aliénation de Picard grandit. Du coup, l'inspecteur s'enlise et devient prisonnier d'un phénomène qui le dépasse.

De plus, le jouet, en tant que motif évoquant le thème du Double, semble comporter sa part de prémonition :

L'inspecteur [...] ouvrit sa veste, et retira le petit acrobate de sa poche. Le fil rouge de l'amulette du Saint Esprit s'était enroulé autour du cou du personnage. Picard accrocha la cordelette au bec de gaz éclairant la pièce, et l'acrobate se balança dans le vide, projetant sur le mur l'ombre d'un pendu.¹⁴¹

Ce passage ne manque pas de rappeler la scène où Picard consulte une diseuse de bonne aventure, laquelle lui prédit une mort violente et proche. Et plus le récit progresse, plus le jouet prend du galon en tant que motif évoquant le Double. Ainsi, un peu avant la fin, Picard désire montrer à Albert, le voleur, l'acrobate dont les traits sont ceux de Lazare. Pourtant, Albert s'intéresse davantage à un autre jouet :

¹³⁹ KOTZWINKLE, 1988 : 101.

¹⁴⁰ KOTZWINKLE, 1988 : 105.

¹⁴¹ KOTZWINKLE, 1988 : 154.

[...] un personnage de la même taille que le premier, mais dont les vêtements et le visage étaient différents. Le petit bonhomme portait une tenue de soirée : cape et haut-de-forme. Quant à son visage...¹⁴²

Si Picard ne paraît pas troublé outre mesure par le fait que le jouet n'est rien d'autre qu'une miniature de lui-même, il l'associe néanmoins à sa propre personne, notamment parce que le petit pantin est mal balancé et qu'ironiquement, il faille lui tordre le coup pour le faire fonctionner. Le protagoniste semble s'habituer peu à peu aux phénomènes surnaturels, voire à les banaliser. Il finit même par jeter les deux jouets dans la cuisinière à charbon :

[...] l'acrobate bondit, son ressort se dilatant à la chaleur, et fit des cabrioles dans les flammes qui s'élevèrent tout à coup lorsque l'inspecteur augmenta le tirage de la cuisinière. Le personnage en haut-de-forme, le Picard miniature, lança une ruade et roula lentement sur lui-même tandis que les flammes dévoraient son corps. Ses ressorts cédèrent, leurs claquements se répercutant dans le foyer de la cuisinière, comme si les petites créatures, dans les affres de la mort, poussaient de petits cris métalliques. Jetant quelques boulets par-dessus les jouets, Picard referma la cuisinière. Puis il posa un [poêlon] sur la plaque de fonte, et il y mit à revenir des légumes coupés en tranches et morceau de poisson.¹⁴³

Afin de jeter un autre éclairage sur ce passage, j'évoquerai ce que Malrieu dit du phénomène fantastique : « [il est] la projection du personnage sur un Autre qui joue pour lui le rôle de miroir et de révélateur [de son aliénation]¹⁴⁴ ». L'Autre est donc le Double dont parlent Millet et Labbé, c'est-à-dire celui qui « conduit le personnage à se confronter à ses propres failles, le faisant douter de son intégrité psychique, ce qui le conduit à la déchéance¹⁴⁵ ». On peut donc supposer qu'ici, Picard désire se défaire d'une part de son identité. En détruisant son double, il se dépossède de ce côté de lui-même qu'il n'aime guère, soit ce qu'il perçoit comme étant son inadéquation dans un monde où sévissent Ric Lazare et, surtout, le Baron Mantes.

On l'a vu, le propre du fantastique est de remettre en question le réel, de montrer la possibilité qu'il existe plus d'un monde. L'inspecteur Picard, entre autres, habite un univers

¹⁴² KOTZWINKLE, 1988 : 191.

¹⁴³ KOTZWINKLE, 1988 : 192-193.

¹⁴⁴ MALRIEU, 1992 : 108.

¹⁴⁵ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 156.

où la réalité du quotidien croise le fer avec celle des jouets, comme si les deux pouvaient s'équivaloir.

Par exemple, quand Picard se rend à Vienne afin de recueillir des informations sur Lazare, il tombe « par hasard » sur un marché bien particulier :

L'humeur mélancolique de Picard s'évanouit lorsque, entrant sur la place Am Hof, il découvre qu'elle accueillait une foire aux jouets. Les étals offraient divers enchantements : boîtes et tirelires à musique, animaux mécaniques, cours de fermes, forteresses, pagodes orientales, maisons miniatures de toutes sortes. Son enfance ressurgit ; il avait vécu dans cette contrée magique des jouets et du rêve, lorsque Paris elle-même avait été l'un de ses jouets. Sur le boulevard doré du souvenir, il découvre pour la seconde fois le secret des réverbères : leurs flammes aux mouvements vifs étaient des âmes ardentes. C'est le propre d'un cerveau d'enfant — pour lui, tous les objets sont vivants. Les réverbères, les statues, et avant tout, ses jouets. Ses jouets sont des créatures vivantes. Mon Dieu, quels rêves divins...¹⁴⁶

Encore une fois, l'inspecteur Picard est submergé par des visions de son enfance, visions constantes depuis son premier contact avec Lazare. Et comme il perçoit les choses à travers ses yeux d'enfants (et non plus à travers ceux du policier), le rationnel fait place au surnaturel.

Les jouets s'avèrent non seulement les vecteurs qui permettent de passer d'une réalité à une autre, mais ils constituent une réalité à part entière. En effet, chaque fois qu'il se trouve en présence de jouets, Picard a l'étrange impression de se situer de l'autre côté d'un miroir :

Il plonge le regard dans une maquette d'hôtel particulier haut de deux étages. [...] Picard faillit tomber au milieu de cette réception en miniature ; il se retira en présentant ses excuses au créateur de la maison de poupées. Bien sûr, la ressemblance était vague, ce n'était pas le salon de Lazare — il est si facile de projeter une obsession. Mais les petits personnages sont si bien faits, si magiquement vivants.¹⁴⁷

Bien que Picard rejette l'idée voulant qu'il s'agisse d'une représentation fidèle de ce qui se déroule chez Ric Lazare, il tend à prêter une existence propre à la maquette qu'il est en train d'admirer. Ne l'oublions pas, le personnage de Robert Heron, que l'inspecteur rencontre au fil de son enquête, soutient que les jouets détiennent le pouvoir de prédire

¹⁴⁶ KOTZWINKLE, 1988 : 79.

¹⁴⁷ KOTZWINKLE, 1988 : 79.

l'avenir puisqu'ils seraient en mesure d'appréhender ce qui se cache dans le destin du monde : « tous les événements terrestres ont des origines invisibles. Grâce aux jouets, on peut appréhender ces éléments cachés dans la nature, et découvrir le dessein particulier des destinées humaines. Oui, les jouets devraient permettre de connaître l'avenir ¹⁴⁸ ». Dans ce passage, aucune place n'est faite à la modalisation. Les personnages eux-mêmes contribuent à l'apparition du fantastique dès lors qu'ils prêtent aux jouets une telle puissance.

La boule de cristal

De tous les motifs récurrents dans *Fata Morgana*, la boule de cristal est sans doute celui que l'on peut reconnaître d'emblée comme étant fantastique. Cet objet, qu'on associe au spiritisme, à la magie et à la bonne aventure pourrait même constituer une sorte d'instance de narration (ou de révélation ?) intradiégétique. En outre, à l'instar de Millet et Labbé, on peut la voir tel le « [réceptacle] d'un pouvoir, souvent magique, [jouant] le rôle de [passeur] de fantastique ¹⁴⁹ ». Après tout, la boule de cristal de *Fata Morgana* se présente comme un miroir dans lequel le protagoniste observe ses fantasmes, mais aussi ce qui pourrait être son funeste destin s'il ne se méfie pas.

Dans plusieurs récits à teneur fantastique, le miroir arbore un caractère à la fois rassurant, parce qu'on se reconnaît, et déstabilisant, parce qu'on ne s'y reconnaît pas totalement. Millet et Labbé écrivent à ce sujet :

Le miroir reproduit l'image de celui qui se regarde. [...] Le miroir est d'abord lié à la question de l'identité. L'individu a tendance à se croire unique. Le miroir lui donne l'illusion d'être double, lui permet de s'observer de l'extérieur. L'autre ainsi découvert peut s'avérer fascinant. [...] Mais le fantastique va surtout présenter des rencontres qui suscitent le malaise, s'appuyant sur la répugnance de beaucoup à se voir chaque matin dans la glace, et surtout à se voir vieillir. [...] Révélant la véritable nature, le miroir se fait impitoyable. Ici se pose la question de l'altérité et de la personne. Qui suis-je tant que je n'ai pas saisi mon image, que je ne l'ai pas apprivoisée ? ¹⁵⁰

¹⁴⁸ KOTZWINKLE, 1988 : 116.

¹⁴⁹ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 170.

¹⁵⁰ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 171.

Chez le protagoniste de Kotzwinkle, lequel se sent inadéquat dès le début de l'intrigue, l'intensité des manifestations surnaturelles concorde avec le sentiment lancinant de sa médiocrité.

Il faut avouer que la potentielle fantastiçité de *Fata Morgana* ne tient pas uniquement à la présence de la boule de cristal, mais à la perception faussée et déformante d'un individu en proie au doute :

Picard sonda le regard de la Bohémienne. Elle semblait à moitié assoupie, mais ses paroles le frappaient par leur étonnante justesse. Mais bien sûr, pensa-t-il, c'est l'atmosphère de cette pièce et mon propre état d'esprit qui produisent cette impression, qui provoquent ces rapprochements. J'ai bien fait de venir ici. J'en sortirai d'autant mieux préparé à rencontrer Ric Lazare. Il ne me prendra pas au dépourvu. Je suis déjà initié à mon propre mystère !¹⁵¹

Comme l'expliquent Millet et Labbé, il existe plusieurs procédés d'écriture, qu'ils appellent ruptures, qui participent à la constitution d'un récit fantastique. Le procédé utilisé ici « consiste à mettre en doute la première apparition du surnaturel, avant de placer les personnages devant l'évidence de son existence¹⁵² ». Paradoxalement, Picard ne veut pas croire au surnaturel, mais il souhaite néanmoins s'en imprégner, question de pouvoir y faire face une fois chez les Lazare. Plus tard, face à la boule de cristal, il tentera de résister à l'idée du surnaturel, se rabattant sur la notion de suggestion :

Picard regarda dans la boule, et ne vit rien dans ses profondeurs sphériques. Mais l'atmosphère chargée d'encens, et les chandelles aux flammes vacillantes engendrèrent une illusion fugitive : la pièce sembla s'incurver doucement autour de lui, comme s'il se tenait à l'intérieur d'une bulle transparente. Dans le système de Lazare, tout reposait sur la suggestion : décors étranges, lumières tamisées, effets divers pour affaiblir l'esprit et laisser l'imagination se déchaîner. Je parierais que les gens voient toutes sortes de choses dans cette boule.¹⁵³

D'entrée de jeu, Picard est sceptique quant à l'efficacité de la boule de cristal. Il croit que Lazare tente de l'intimider en le faisant espionner ou en usant de stratégies insidieuses qui n'ont rien à voir avec la magie. D'ailleurs, son scepticisme se poursuit

¹⁵¹ KOTZWINKLE, 1988 : 35.

¹⁵² KOTZWINKLE, 1988 : 321.

¹⁵³ KOTZWINKLE, 1988 : 52.

pratiquement jusqu'à la fin où, comme nous le verrons, il accepte l'idée que Lazare est un prestidigitateur dangereux.

Pourtant, malgré son esprit prosaïque, à plusieurs reprises Picard se sent prisonnier, comme s'il se trouvait dans une bulle : « Le parquet ciré du couloir réfléchissait l'image des globes lumineux fixés au mur, et à chaque pas, Picard pénétrait dans une sphère d'une clarté jaune pâle¹⁵⁴ ». De même, à partir du moment où l'inspecteur quitte la maison de Lazare, son esprit semble submergé, voire contaminé par la magie et le surnaturel. Sous différentes formes, la boule de cristal apparaît de plus en plus souvent, et elle pollue l'esprit du protagoniste. Parfois, elle apparaît sous forme d'yeux : « Les portes vitrées du Café de l'Orient étaient décorées de dragons peints, des monstres jaunes aux yeux vides éclairés de l'intérieur par les lumières du café. Ici se trouve le secret de Lazare, chuchotèrent les dragons quand Picard poussa les deux battants, les écartant l'un de l'autre¹⁵⁵ ». On l'aura noté, le fait que les dragons chuchotent est une indéniable intrusion du surnaturel. Est-ce que Picard devient fou ? Est-ce pour cette raison qu'il entend des voix ? Est-ce qu'il se trouve dans une autre réalité ? Se trouve-t-il dans un rêve ? Une chose demeure : la focalisation interne, préconisée par le récit, confine les événements à la conscience du protagoniste.

Plus loin, Picard s'endort alors qu'il se trouve déjà, on le suppose, dans un songe où la boule de cristal lui offre une mise en abyme :

Leur chanson parlait de l'Alhambra : elle résonnait entre les murs de la ruelle. C'était une triste plainte, qui accompagna Picard dans le sommeil, jusqu'à une rue, dans un pays inconnu, où les réverbères étaient des boules de cristal, alignées à l'infini dans une avenue interminable. Il suivit l'avenue jusqu'à l'horizon et au-delà, arpentant cette large voie étincelante. Dans chaque boule de cristal, il voyait bouger des silhouettes, menues et lumineuses, qui étaient la source même de la lueur des réverbères. Avec un étonnement subit, il découvrit qu'il avait effectué un tour complet et revenait à son point de départ. L'avenue était un anneau d'argent, et les réverbères, les diamants qui ornaient l'anneau. Levant la tête, il découvrit, très haut au-dessus de lui, le géant qui portait à son doigt la bague de brillants. Horrifié, Picard se rendit compte que son propre corps avait à peine la taille d'une puce, qui rampait sur le rebord de l'anneau géant.¹⁵⁶

¹⁵⁴ KOTZWINKLE, 1988 : 54.

¹⁵⁵ KOTZWINKLE, 1988 : 56.

¹⁵⁶ KOTZWINKLE, 1988 : 70.

Du coup, comme le montre cette longue citation, le protagoniste a accès à l'une des clefs du mystère qui entoure le roman, c'est-à-dire le fait qu'il se trouve lui-même dans un monde parallèle, labyrinthique et fantasmatique. D'ailleurs, la multiplicité des mondes est l'une des caractéristiques du fantastique dont parlent Millet et Labbé. Ici, Picard est entraîné dans un rêve, ou plutôt dans un cauchemar, un univers plus grand que lui et qu'il ne comprend pas. L'absence de modalisation accentue le fait que le protagoniste ne se rend pas compte qu'il rêve. Toutefois, des connotateurs comme « étonnement subit », « alignées à l'infini dans une avenue interminable », « jusqu'à l'horizon et au-delà », « horrifié » ou « à peine la taille d'une puce » suggère l'onirisme, voire la fantastique.

Plus loin dans le roman, un autre passage jette un éclairage nouveau sur la logique impossible du récit. Le personnage principal se rend dans un parc où quelques personnes font voguer des bateaux à voile miniatures sur un bassin d'eau. La plupart des bateaux ressemblent à celui qu'a choisi Picard, à l'exception de quelques autres, dont un superbe galion espagnol. L'inspecteur se rend alors compte que le propriétaire du galion n'est nul autre que Ric Lazare :

Avec son mouchoir, Lazare essuya les ponts impeccablement vernis du navire, et le brillant qu'il portait à l'index attira l'œil de Picard. Au cœur du diamant parfait, une silhouette semblait bouger, aussi fine qu'un cheveu, mais sa présence était indubitable : un homme minuscule traversant un jardin de cristal. L'anneau lança un éclair lorsque Lazare tourna la main, et la scène [disparue]. Mais l'inspecteur en garda le sentiment très net d'être lui-même prisonnier d'un désert transparent et glacé. Son cœur bondit violemment, et il se força à regarder l'eau du bassin. Une carpe indolente brisa la surface d'un coup de queue, avant de disparaître.¹⁵⁷

On l'a noté, Lazare porte à son doigt une bague sertie d'un diamant dans lequel l'inspecteur croit déceler la présence d'un homme captif. D'ailleurs, il se sent lui-même pris au piège, comme dans son rêve, par quelqu'un qui le tient en son pouvoir. Ce diamant constitue une autre représentation de la boule de cristal dans laquelle Picard croit voir sa destinée — celle d'être tenu en laisse par le prestidigitateur. Or, en bon personnage confronté au fantastique, Picard ne pose aucun geste concret pour se sortir de cette situation pour le moins inconfortable. Dans *Fata Morgana*, il semble donc y avoir un enchevêtrement de mondes auquel le protagoniste paraît opposer une sorte de résistance

¹⁵⁷ KOTZWINKLE, 1988 : 149

passive, sans doute en raison du fait que la boule de cristal agit tel un miroir où il parvient encore à trouver ses marques.

Millet et Labbé reconnaissent au miroir des récits fantastiques la possibilité d'enchevêtrer plusieurs mondes :

Le miroir peut [...] servir d'interface entre le monde réel et le monde imaginaire, l'au-delà. [...] Une [...] forme, plus abstraite, de traversée du miroir est offerte par ces œuvres où des personnages de fiction s'immiscent dans la réalité, des personnages réels dans un monde de fiction comme dans *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello [...] Ce qui rend cette pièce vertigineuse et proche du fantastique, c'est l'accumulation des mises en abyme [...] et l'imbrication des rôles.¹⁵⁸

Chez Kotzwinkle, le motif de la boule de cristal incarne précisément cette représentation d'un monde gigogne :

[L'inspecteur] avait l'impression de connaître le personnage de la boule, de le connaître depuis de nombreuses années, depuis toujours, en fait.

- Un bien bel objet, dit-il en reposant la sphère.

- Des univers à l'intérieur d'autres univers, Monsieur. J'ai, ici, une autre boule transparente, dont le sujet est un peu plus recherché : Mademoiselle Schmidt et le Livreur. Pour les collections privées, uniquement...

Le bossu plongeait dans sa seconde malle, mais Picard, quittant la tente, s'enfonçait déjà dans la tempête de neige.¹⁵⁹

Souvent, dans le récit, Picard a l'étrange impression que les choses ne tournent pas rond. Il sent qu'il passe à côté d'éléments cruciaux qui lui permettraient de résoudre l'enquête qu'on lui a confiée. Pourtant, chaque fois qu'il se rapproche d'une des clefs du mystère, il s'en éloigne aussitôt comme si ce qu'il voyait n'était que le fruit de son imagination. Au bout du compte, on comprend que *Fata Morgana* est en majeure partie le récit d'une illusion, mais cela n'empêche pas Picard de tenter de retrouver sa rationalité à travers les songes que la boule lui renvoie. C'est cette tension entre conscience réflexive et conscience onirique qui instaure une bonne part de la fantastique présente dans le roman. Il en va ainsi chaque fois que Picard croit se trouver dans la réalité alors qu'il se perd dans les miroitements de la boule de cristal. Millet et Labbé ajoutent :

[Le miroir peut également devenir piège. En] mêlant psychanalyse et fantastique, le narrateur place ses personnages entre deux réalités qui

¹⁵⁸ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 172.

¹⁵⁹ KOTZWINKLE, 1988 : 92.

s'entrecroisent à tel point qu'il devient impossible au personnage principal de saisir les règles de ce jeu de miroirs. [...] On le voit, le thème du double est proche de celui du miroir. On peut aussi lier le miroir au voyeurisme : le verre sans tain permet d'observer sans être vu et le miroir de regarder sans en avoir l'air. [Le miroir peut également permettre de voir l'avenir ou de montrer les désirs de ceux qui s'y reflètent] Le miroir aux alouettes, réceptacle des illusions... À trop s'observer, on se perd, car on perd tout rapport au monde. [...] Qu'il soit le reflet de l'individu, l'image de l'autre que l'on ne veut pas devenir, le symbole du temps qui passe ou la porte vers un monde que l'on croit meilleur mais qui n'est souvent que la mort, le miroir fantastique finit toujours par ramener l'homme vers ce qu'il craint le plus, son pire ennemi, lui-même.¹⁶⁰

De fait, la boule de cristal agit à la manière d'un miroir — elle ramène Picard à ses pires craintes, soit l'échec face au Baron Mantes, et face à son hôte, Ric Lazare.

Un peu plus tard, Picard se rend à une réception ayant lieu dans une grande salle de bal couverte de miroirs et « [...] les silhouettes en costume semblaient se réfléchir tout au long d'un immense couloir sans fin¹⁶¹ ». L'utilisation, à l'imparfait, du verbe « sembler » indique qu'il y a modalisation du discours. Ces techniques (modalisation et usage de l'imparfait) sont souvent utilisées dans les récits fantastiques afin de donner une impression de vraisemblance, tout en atténuant la subjectivité du protagoniste. Morin précise :

Les modalisateurs impliquent l'exercice de la réflexion. À ce titre, ils produisent un effet d'objectivité qui a tendance à oblitérer la subjectivité dont ils sont imprégnés. L'énonciateur a conscience de tenir un discours qui heurte la norme ou la logique et il prend des précautions oratoires pour maintenir sa crédibilité. Autrement dit, les formules modalisantes concourent dans une certaine mesure à la production d'un discours rationnel et, de ce fait, à la sauvegarde de la vision réaliste.¹⁶²

Ainsi, chaque fois que Picard se trouve devant un phénomène qu'il ne sait pas expliquer, il utilise des expressions modalisantes, une dynamique tout à fait en phase avec le discours fantastique décrit par Morin.

On a vu que Picard a souvent l'intuition de ne pas se trouver dans la réalité. Il reçoit même plusieurs indices de l'irréalité de la situation. Ici, par exemple, Picard se rapproche de l'explication rationnelle du surnaturel, avant de s'en éloigner aussitôt :

¹⁶⁰ MILLET ET LABBÉ, 2005 : 172-174.

¹⁶¹ KOTZWINKLE, 1988 : 156.

¹⁶² MORIN, 1996 : 82-83.

Les enfants, au passage, bombardaient les traîneaux de boules de neige, et l'une d'elles s'écrasa contre la vitre, tout près du visage de Picard. Il sursauta. En un éclair, l'inspecteur entrevit la clef de toute l'affaire, puis il la perdit. Son esprit s'emballa, fonctionnant à toute vitesse, pour tenter de rattraper cette intuition naissante, mais elle était repartie, déjà, vers le pays des ténèbres, ne lui laissant pour toute impression qu'une image de verre brisé — une bouteille qui éclate sur la proue d'un bateau, une fenêtre cassée par un jet de pierres, une boule de cristal lancée contre un mur.¹⁶³

Au fil de cette citation, on dénote encore de la modalisation : le terme « impression », par exemple. Inlassablement, alors que le protagoniste se rapproche d'une explication naturelle, un élément surnaturel surgit pour le ramener à une réalité parallèle. Malrieu confirme que le fantastique relève, entre autres, de la révélation progressive d'une réalité inconnue du personnage et d'une révélation qui dépend du personnage lui-même. Millet et Labbé expliquent, pour leur part, que le fantastique se présente telle une seconde réalité — reflet déformé de la première — qui se dérobe. C'est clairement ce qui se passe dans *Fata Morgana*.

L'eau est également une surface qui renvoie à la boule de cristal. Lorsqu'il s'y regarde, Picard se sent à nouveau prisonnier. Il sait qu'il lui manque un élément, celui qui lui permettrait d'appréhender, dans son ensemble, ce qui se déroule autour de lui, pour ne pas dire en lui. L'eau devient une surface réfléchissante, au même titre que le miroir. À preuve, le passage suivant, dans lequel fleuve et miroir se confondent :

Le murmure du fleuve termina le vieux dicton, chuchotant avec la voix de son ennemi : *Car demain, vous mourrez*, et de nouveau, Picard se sentit à deux doigts de percer le secret du miroir. Il eut envie de briser le joyau de l'aurore, de plonger au cœur des profondeurs cristallines de la nature, mais il était retenu par des liens mortels, prisonnier de la trame du soleil levant, si bien qu'il ne pouvait s'échapper. Et pourtant, il sentait que sa vie dépendait de sa capacité à percer ce voile, et à acquérir une vision nouvelle — en fixant une autre étoile, un point quelconque de l'espace — afin de déjouer les plans de ce magicien qui voulait sa mort.¹⁶⁴

Le fleuve, qu'on peut considérer comme étant un objet inanimé, s'adresse au protagoniste. Picard souhaite découvrir le mystère, mais il sent que s'il conserve le même « point de vue » il ne pourra pas y parvenir. Le passage « retenu par des liens mortels,

¹⁶³ KOTZWINKLE, 1988 : 97.

¹⁶⁴ KOTZWINKLE, 1988 : 173.

prisonnier du soleil levant » représente sa part rationnelle, la seule réalité qu'il connaît. Mais il semble incapable de se détourner de cette vision du monde qu'il a, puisqu'elle s'avère rassurante. Comme l'explique Malrieu, la relation ambiguë entre le personnage et le phénomène auquel il fait face se situe au cœur du fantastique. Il arrive même, comme le souligne Morin, que le personnage soit l'élément déclencheur du phénomène surnaturel ou qu'il soit même la source de ce phénomène.

En somme, le motif de la boule de cristal permet de relier le surnaturel et le monde réel. Il agit en tant que miroir fantastique et en tant que truchement par lequel le protagoniste projette son fantasme. Si les figures de la femme fatale et du prestidigitateur, ainsi que les jouets concourent à faire advenir le fantastique et à tromper le protagoniste, c'est surtout le protagoniste lui-même qui se prend au piège de l'illusion. Quant aux jeux de miroirs, ils emprisonnent le protagoniste dans une vision tordue du monde, vision faussée qui le rend inapte à déceler toute incongruité susceptible de trahir le sortilège auquel on le soumet.

Le rêve et le brouillard

La Fata Morgana est une sorte de mirage, de distorsion visuelle, de brouillage de la réalité. Aussi finit-on par comprendre pourquoi le roman de Kotzwinkle porte ce titre : l'intrigue se déroule presque entièrement dans la tête d'un protagoniste en proie à une illusion. Qu'il se présente comme éveillé ou non, le rêve sert la tonalité du récit à la perfection. On peut le voir sous la forme d'un songe, d'un mirage, d'un présage, d'une vision, d'un souvenir, d'un fantôme ou simplement tel quel. Le rêve fonctionne un peu de la même manière que le jouet, à quelques exceptions près.

Ainsi, la boule de cristal sert le motif du rêve en ce sens qu'elle ne présente pas la réalité. Lorsque le protagoniste se trouve devant ou dans un rêve, il perçoit des bribes de son enfance, des éléments concernant Ric Lazare et ses condisciples, des images qui le relient aux arrestations qu'il a effectuées ou aux affaires en cours, etc.

Or, chaque fois que le motif du rêve survient, il est souvent accompagné de celui du brouillard. Presque chaque fois qu'il semble sombrer dans le fantasme, Picard est entouré de fumée ou de brume, ce qui ajoute à la tonalité fantastique du récit. Sans en

constituer un signe sûr, le brouillard ajoute à tout le moins telle un indice à l'effet que Picard vient de traverser la frontière séparant le rêve du réel.

Souvent, dans le récit, Picard se parle à lui-même comme s'il s'adressait à une autre personne, par le biais du monologue narrativisé. Il le fait comme s'il cherchait à se raisonner. Toutefois, lorsqu'advient le motif du rêve, il se met à parler plus rapidement, dans l'urgence ou la confusion, et l'on se rapproche du monologue rapporté :

Dans la rue, le vent faisait virevolter des feuilles mortes en un tourbillon de couleurs vives. Le cercle magique... C'est Grand-mère qui m'a appris ce nom... quand les feuilles sont emportées par le vent... Pénétrant dans le cercle, Picard lança le pied dans la sarabande des feuilles d'automne, les éparpillant alentour.¹⁶⁵

Ou encore :

L'inspecteur compléta sa tenue par un haut-de-forme, une cape et se munit d'une mince canne de jonc. Monsieur Fanjoy, le riche noctambule, était fin prêt pour la tournée des grands ducs. Brandissant sa canne, Picard l'abaissa vivement, enchaînant parade et riposte pour briser le bras d'un Baron Mantes imaginaire. La pièce se mit à tourner, et il dut prendre appui sur sa canne pour ne pas tomber. Il inspira profondément, à la recherche de son équilibre. Allons, du calme, prends ton temps. De toute façon, Monsieur Fanjoy n'a jamais appris à se battre. Sa canne, il ne s'en sert que pour marcher, tapotant le sol au rythme de ses pas.¹⁶⁶

Une telle alternance de psycho-récit et de monologue (rapporté, mais plus souvent narrativisé) vise à traduire le désordre mental qui caractérise le personnage de Picard.

Lorsque le rêve se présente sous forme de souvenir, on lui adjoint des hallucinations ou des visions. À plusieurs reprises, Picard croit voir des choses qui n'existent pas, comme en témoigne la longue citation qui suit :

Picard s'arrêta devant l'Hôtel Royal. Son restaurant était encore ouvert, quelques couples soupant aux chandelles derrière les fenêtres. Et dans le nuage de ténèbres qui entourait l'immeuble flottait encore un souvenir, celui d'Abdul l'Oiseau. L'inspecteur longea la grille de l'hôtel, frappant légèrement de sa canne les piques acérées. Celles-là, là-bas, je l'ai marquée avec mon canif. Il trouva la pique en question, et l'encoche qu'il y avait faite. Puis, levant les yeux vers le toit, il plongea son regard dans celui d'une gargouille grimaçante, dont le rictus n'avait pas changé depuis la nuit où l'Arabe et lui s'étaient battus, sur la corniche. Il m'a planté son poignard

¹⁶⁵ KOTZWINKLE, 1988 : 38.

¹⁶⁶ KOTZWINKLE, 1988 : 39-40.

dans les côtes, là-haut. Mais il a reçu le talon de ma botte en plein visage, et il est passé par-dessus bord, Abdul l'Oiseau, qui ne savait pas voler, tout compte fait, puisqu'il s'est empalé sur cette pique. Picard frotta sa pique pour qu'elle lui portât chance. On a ses petites superstitions, il faut le reconnaître. De modestes cérémonies pour préserver sa confiance. Il tapota le reste des barreaux, sentit sa canne passer à travers le dernier d'entre eux, comme s'il était fait de fumée, puis il s'aperçut qu'en fait, il n'y avait pas de pique à cet endroit. Il en avait vu une qui n'existait pas... Mais je sais, oui, je sais de quelle pique il s'agit : c'est celle que le fantôme d'Abdul me réserve. Il la brandit dans les ténèbres, et il attend. Il attend que je tombe. Poursuis ta route, Picard, les lumières du fleuve t'appellent.¹⁶⁷

Ici, le souvenir et la « réalité » se confondent, au point où l'on ne peut pas très bien comprendre ce qui se passe, malgré le fait que la focalisation se présente comme interne perceptible. En effet, le protagoniste se trouve là où il a combattu un homme et contre lequel il a gagné. Or, si Ruth Ronen avance qu'un objet focalisé, qu'il se trouve dans la proximité immédiate, qu'il consiste en un souvenir lointain ou qu'il soit le fruit de l'imagination du personnage, reste toujours de même nature, soit un objet perceptible, le fantastique interviendrait-il quand l'objet ne se présente pas de la même façon qu'à l'habitude ? Ici, Picard aperçoit la gargouille présente la nuit où il s'est battu contre Abdul l'Oiseau. Mais le protagoniste se rend compte que la pique sur laquelle l'Arabe se serait empalé et qu'il aurait marquée de son canif n'est pas là. Certes, Picard ne semble pas s'en formaliser ; il n'en demeure pas moins que le protagoniste aperçoit quelque chose qui n'est pas là, mais qu'il s' imagine exister. L'interaction entre le personnage-focalisateur et les composantes du lieu manque de cohérence, comme dans les rêves.

Bien que Picard paraisse s'accommoder de l'univers onirique dans lequel il évolue, en opérant une sorte d'économie d'affect, il n'empêche qu'il peut expérimenter des moments de pure terreur, comme quand il a l'impression qu'il n'existe pas réellement, qu'il est lui-même une chimère :

Il s'adressa à une femme pour lui demander son chemin. Elle lui répondit d'une voix blanche, lointaine, comme celle d'une personne rencontrée dans un rêve. Il eut envie de s'écrier, *Madame, ce n'est qu'un rêve, nous rêvons, vous et moi*. Mais en découvrant son regard halluciné, la passante se détourna et s'éloigna, le laissant planté au coin de la rue, sous la statue de deux dieux nus, aux corps mêlés dans une lutte farouche. *L'asile de fous alors ?* La voix du Chef de la Police Viennoise résonna dans sa tête,

¹⁶⁷ KOTZWINKLE, 1988 : 66.

énonçant d'un ton narquois une suggestion qui, soudain, devenait une hypothèse plausible. Car combien sont-ils, se dit Picard, combien sont-ils qui empoignent les barreaux de leur cellule en hurlant, *Ce n'est qu'un rêve, laissez-moi sortir, je suis en train de rêver !* Entendant au loin une musique entraînante, il se dirigea vers sa source, impatient de reprendre pied dans la réalité, dans l'univers quotidien de la rue.¹⁶⁸

La logique du rêve, ou du cauchemar, atteint son paroxysme quand le protagoniste se croit mort :

Se penchant au-dessus de la fontaine, l'inspecteur s'aspergea le visage, luttant contre cette idée hideuse qu'il était mort, que Lazare, se jouant de lui, l'avait empoisonné, le réduisant à l'état de fantôme hantant une ruelle. S'agenouillant, il ôta son chapeau et plongea la tête tout entière dans l'eau de la fontaine. Honnêtes citoyens de cette ville, pardonnez-moi, je suis un voyageur fiévreux. Mais la ruelle était déserte. Personne ne le vit. Picard était seul, d'une solitude qui lui parut soudain totale, infinie, s'étendant sur l'Europe entière, et au-delà, tout autour de la terre elle-même.¹⁶⁹

Ainsi, le protagoniste se sent seul au monde, ce qui est, selon Fabre, caractéristique du personnage fantastique par excellence, le motif du rêve permettant de préciser à quel type de protagoniste appartient justement celui de *Fata Morgana*.

On ne mentirait pas si on affirmait que Picard n'a pas les idées complètement claires, qu'il évolue dans une sorte de brouillard, lequel passe régulièrement du statut de métaphore à celui de réalité : « Poussant la porte, Picard sortit dans la rue. La soirée s'était adoucie, le fond de l'air n'était plus froid, et la brume s'épaississait.¹⁷⁰ » La brume dont il est question ici se « matérialise », certes, mais elle renvoie plus souvent qu'autrement à la conscience trouble du protagoniste.

Le motif du rêve apparaît également sous sa forme la plus claire, c'est-à-dire un rêve comme ceux que l'on fait la nuit :

Il eut un rêve, un rêve merveilleux dans lequel il s'asseyait sous un arbre pour s'y assoupir. Ce sommeil-dans-le-sommeil lui procura une profonde sensation de bien-être, si profonde que pendant la brève durée du rêve, il redevint un enfant, parfaitement innocent et rempli de sagesse.¹⁷¹

¹⁶⁸ KOTZWINKLE, 1988 : 77-78.

¹⁶⁹ KOTZWINKLE, 1988 : 77.

¹⁷⁰ KOTZWINKLE, 1988 : 83.

¹⁷¹ KOTZWINKLE, 1988, 118.

Un peu comme Alice aux pays des merveilles, Picard se voit endormi sous un arbre. Toutefois, cette vision ne se révèle pas du tout de la même façon à l'un et à l'autre. Pour Alice, c'est un cauchemar duquel elle veut se réveiller, dont elle espère ardemment se réveiller. Pour Picard, il s'agit plutôt d'un rêve duquel il ne veut pas s'extirper, puisqu'il en retire un profond sentiment de bien-être. Comme Alice, donc, Picard se trouve dans un rêve. En revanche, alors qu'Alice se situe à ce que j'appellerais le premier niveau d'un rêve, Picard se trouve au troisième, soit dans un rêve dans lequel il rêve qu'il rêve. Autrement dit, Picard se trouve dans le rêve qu'il perçoit à travers la boule de cristal et, dans ce rêve, il s'endort et rêve qu'il s'endort.

Au fur et à mesure que le récit avance, le protagoniste entend parler de plus en plus distinctement du Fata Morgana :

Devant eux, dans le ciel, un troupeau de chevaux galopait, chatoyant, fantasmagorique, traversant au galop le dôme bleu du firmament. Clignant des yeux, Picard regarda les chevaux s'enfuir dans l'immensité du ciel.

- Un mirage, Inspecteur. Le fabuleux Fata Morgana, Bruno Bari était fasciné par lui, ce qui montrait bien sa vraie nature de paysan. Car seuls les paysans laissent le mirage gouverner leur vie, gaspillant leur temps en rêveries dès qu'ils le voient. Bari en parlait sans cesse, avec des mots recherchés, à prétention philosophique. Comme tous les autres fieffés menteurs qu'on rencontre par ici, il prétendait avoir pénétré dans le Fata Morgana, et traversé à pied le paradis.¹⁷²

Apparemment emporté par le *Fata Morgana*, Picard s'enfonce dans le fantasme qu'il a lui-même créé. Il se plaît à croire à ses talents de policier capable de démasquer le Baron Mantes, comme il se plaît à croire, parfois, qu'il est un bon amant. Sans trop s'en rendre compte, il ne veut pas vraiment se détourner du mirage :

La nappe était baignée d'une lumière pleine de sérénité, la soupière et les plats semblant appartenir à un fabuleux Fata Morgana — splendides, rehaussés de nuances délicates, ils étaient insaisissables, la main passant au travers sans rien rencontrer qu'un ruissellement de lumière. Se penchant pour prendre le pain, Picard vira au jaune d'or ; puis se reculant, il traversa un faisceau bleu, et prit place dans la tache de lumière rouge qui entourait sa chaise ; on eût dit un vagabond parvenu

¹⁷² KOTZWINKLE, 1988 : 134.

au bout de l'arc-en-ciel, qui se voit servir le festin des fées dans une pièce arachnéenne. La voix de son hôte l'arracha à sa rêverie, mais, malgré tout, le visage de Zetti était baigné d'une lumière dorée, évoquant il ne savait quel titan de l'arc-en-ciel, féroce et chimérique. Et l'inspecteur ne pouvait échapper à cette impression étrange que sa poursuite l'emmenait toujours plus loin au cœur d'un mirage, vers un danger plus subtil que tous ceux qu'il eût jamais affrontés dans l'univers brutal des bas-fonds de Paris.¹⁷³

Dans ce passage, on note une certaine modalisation. En effet, Picard se doute qu'il se trouve dans un rêve car, ici, tout évoque l'étrangeté. En outre, un peu à la manière du miroir fantastique, le rêve entraîne le personnage loin, de l'autre côté de la réalité, dans un univers parallèle où les fantasmes sont exaucés.

À la fin du roman, toutefois, on a l'impression que Picard quitte le pays des songes :

Lentement, il suivit le long couloir, comme s'il revenait du pays des pharaons, émergeant des ténèbres d'une tombe gigantesque. Ses pas résonnaient dans le corridor, comme un écho de ceux du majordome, et c'était un bruit qu'il écoutait de tout son cœur, se raccrochant à ce plancher sonore comme à la seule réalité dont il fût certain. [...] Les chandelles des lustres brillaient avec une intensité remarquable, et les plantes grimpantes furent pour Picard le spectacle le plus rassurant qu'il eût jamais vu.¹⁷⁴

À ce moment, la narration sous forme de psycho-récit suggère que Picard se trouverait enfin dans la « vraie réalité » et non plus dans ce monde parallèle qu'il a arpenté par le biais de la boule de cristal. À preuve, lorsqu'il regarde Lazare, il « retrouva tout ce qu'il avait vu dans la boule de cristal : le jeune acrobate, le fabricant de jouets de la vallée du Grand Chagrin, le meurtrier d'Anton Romani¹⁷⁵ ». Lazare est le plus fort, ce que reconnaît un Picard résolu à traquer un ennemi qu'il juge à sa portée, soit le Baron Mantes.

Le brouillard, corollaire du motif du rêve, se présente généralement sous forme de fumée, de brume ou de voile. Ce motif est présent pratiquement chaque fois que le protagoniste semble sortir de la réalité, conférant une aura encore plus mystérieuse à l'intrigue, car la fumée suggère que le protagoniste est en présence d'un élément onirique.

L'un des passages les plus éloquents quant au rôle que joue le brouillard dans le roman de Kotzwinkle est sans doute le suivant, soit la conclusion du récit :

¹⁷³ KOTZWINKLE, 1988 : 135.

¹⁷⁴ KOTZWINKLE, 1988 : 203.

¹⁷⁵ KOTZWINKLE, 1988 : 203.

Au vestiaire, un valet de pied l'attendait pour lui rendre sa cape et son chapeau. Il s'en revêtit sans perdre de temps, et se retourna en entendant un bruit de pas dans le couloir. Duval venait vers lui, et ils sortirent ensemble dans la cour. Elle était noyée de brume, et une légère bruine s'était mise à tomber. La pluie, le brouillard se mêlèrent aux larmes qui emplirent soudain les yeux de Picard. Vivant ! Il était vivant !¹⁷⁶

Le brouillard se manifeste ici dans sa forme matérielle. Aussi pourrait-on penser qu'il n'a rien d'un élément fantastique. Pourtant, il se mélange aux larmes qui emplissent les yeux de l'inspecteur. Je l'ai mentionné plus tôt, Picard souffre d'un aveuglement, donc il se croit dans la réalité alors qu'il est peut-être toujours dans un fantasme. Le fait que le brouillard emplisse ses yeux peut laisser entendre qu'il est encore sous l'emprise du surnaturel. Aussi la bruine est-elle qualifiée plus loin « d'insidieuse¹⁷⁷ ». Elle comporterait donc un caractère malsain, trompeur.

Au moment où Picard sort de chez Lazare, il prend la décision d'abandonner son enquête sur le prestidigitateur. De cette façon, il laisse de côté une partie de son sentiment d'inadéquation puisqu'il n'aura plus affaire à un homme en mesure de le duper. En revanche, il veut toujours croire à plusieurs éléments vus dans la boule de cristal : les femmes, le Baron Mantes, Nuremberg, la vallée du Grand chagrin... De plus, il brûle le papier sur lequel il est écrit « Fata Morgana ». Puis les dernières phrases du roman révèlent que Picard a la certitude qu'il va avoir affaire au Baron Mantes à nouveau : « Au loin, vers la gare de la place de Roubaix, il entendit siffler une locomotive. Mais à Nuremberg, dans quelques jours, près d'une patinoire baignée de lune... Nous nous retrouverons, mon cher Baron¹⁷⁸ ». La narration suggère que Picard sait que l'histoire recommence et il qu'il s'en satisfait. Du coup, la finale se veut plutôt euphorique, car le protagoniste semble heureux d'être vivant, et désireux d'en découdre à nouveau avec le Baron Mantes, ennemi dont il vaincra cette fois. Mais l'ironie d'une telle conclusion doit également être soulignée, ironie qui nous mène du côté du néo-fantastique.

D'autres occurrences du motif du brouillard sont révélatrices quant à la fantasticalité du récit. Le brouillard n'est pas seulement présent lorsque le protagoniste se trouve ailleurs

¹⁷⁶ KOTZWINKLE, 1988 : 204.

¹⁷⁷ KOTZWINKLE, 1988 : 205.

¹⁷⁸ KOTZWINKLE, 1988 : 205.

que dans la réalité. Il l'est aussi lorsqu'il y a intrusion du surnaturel dans la réalité qui se présente à nous et quand le protagoniste rêve :

La remerciant, il s'éloigna, en s'efforçant de garder l'esprit clair, ouvert à l'influence du génie à la poursuite, volute de fumée qui tourbillonnait dans sa bouteille, avide de s'échapper. Très bien, très bien, sors donc, viens m'ensorceler, je sais que tu es là, au plus profond de mon esprit. Je sais que tu vois ce que je ne peux pas voir. De quoi s'agit-il ?¹⁷⁹

La fumée apparaît ici tel un élément qui embrouille la conscience du protagoniste. Il s'efforce de garder l'œil ouvert, mais il s'en révèle incapable et se laisse influencer par une force occulte. Parle-t-il de lui-même plus jeune, de sa part rationnelle, de Lazare ? Quoi qu'il en soit, il s'adresse à quelqu'un qui n'est pas là physiquement, mais qui est présent « au plus profond de son esprit » et qui est en mesure de savoir ce que lui ignore. L'absence de modalisation permet de suspecter que le protagoniste croit réellement s'adresser à quelqu'un qui s'est immiscé dans sa tête. La présence des termes « fumée », « ensorceler » et « esprit », ainsi que le manque de clarté dans la première phrase du passage créent une indéniable aura de mystère qui, sans être exclusive au fantastique, le caractérise quand même.

Il arrive également, lorsque le motif du brouillard advient, que Picard se présente comme en marge de la réalité :

Picard porta ses regards vers une nouvelle colonne de fumée, là où une maison et une grange étaient nichées à la lisière de la forêt. Les vaches, debout devant la grange, avaient tracé un écheveau de pistes tout autour du bâtiment, dans la neige fraîche. Le fermier qui venait de les traire avait chargé ses bidons de lait sur la carriole, et la menait maintenant vers la route. La scène se figea, banale illustration pour calendrier de Noël, inoffensif paysage hivernal qui apparut soudain, aux yeux de l'inspecteur, comme la quintessence de l'horreur. Sidéré, Picard examinait chaque détail du tableau : la fumée suspendue, immobile, dans les airs, le fermier et son cheval inertes, tels deux jouets de bois.

- C'est du lait pour Nuremberg, dit doucement la vieille femme, rompant le charme.

Elle venait de libérer la fumée, le fermier, le cheval, et Picard, dont le cœur recommença à battre.¹⁸⁰

¹⁷⁹ KOTZWINKLE, 1988 : 80

¹⁸⁰ KOTZWINKLE, 1988 : 95-96.

Cette fois, Picard paraît doté d'une vision multiple, puisqu'il porte « ses regards » vers la fumée. La focalisation se modifie légèrement, comme si le regard de Picard embrassait plus large. En effet, comment Picard peut-il savoir que le fermier vient de traire ses vaches ? Lorsque la scène se fige, elle « apparaît » telle une « banale illustration pour calendrier de Noël », et tout indique que Picard ne se trouve pas devant une scène de la réalité, mais devant un tableau. La présence de connotateurs de fantastique, qui permettent « d'évaluer le degré d'étrangeté de l'événement¹⁸¹ », tels que « apparut soudain », « quintessence de l'horreur » et « sidéré » montrent à quel point Picard est affecté par la scène qui se déroule devant ses yeux. Le fait qu'une scène banale de la vie quotidienne soit contaminée par un élément surnaturel et qu'elle crée chez le personnage-focalisateur un sentiment d'horreur suggère fortement qu'on est en présence du fantastique :

Les connotateurs de type cognitif indiquent que le fait insolite échappe à la norme ; aussi fondent-ils véritablement la fantastique d'un récit. Les connotateurs de type affectif transmettent une appréciation : le narrateur ou le personnage exprime sa crainte, son angoisse ou sa joie face au prodige. Ces signaux véhiculent aussi bien une information euphorique que dysphorique. Les connotateurs de type cognitif, qui traduisent une incapacité à intégrer l'événement incongru à un schème d'intelligibilité du monde, produisent un effet d'objectivité, car ils procèdent d'une réflexion. Les connotateurs de type affectif participent de la subjectivité, car ils expriment la réaction spontanée du sujet.¹⁸²

Ainsi, les connotateurs de fantastique permettent de créer la tension nécessaire à l'apparition d'un certain fantastique. Est-ce que la scène s'est réellement figée, ou est-ce simplement le regard de Picard qui est contaminé ? L'accent mis sur le regard de Picard dans « aux yeux de l'inspecteur » suggère qu'il n'y a que lui qui est affecté par la scène dans laquelle le fermier et son cheval apparaissent tels deux jouets de bois. La tension entre le regard de Picard et le monde se voit renforcée lorsque, comme si rien ne s'était passé, la femme dans la calèche avec Picard explique que le fermier va porter du lait à Nuremberg. En s'exprimant, la femme a rompu « le charme » et elle a libéré la fumée, le fermier, le cheval et Picard. Toutefois, ce dernier demeure avec la crainte que la scène ne se fige de nouveau, et ce, bien qu'une fois la fumée libérée, le surnaturel s'échappe et la vie reprenne son cours « normal ».

¹⁸¹ MORIN, 1996 : 83.

¹⁸² MORIN, 1996 : 83.

Dans *Fata Morgana*, on peut donc dire que les motifs du rêve et du brouillard sont interdépendants. Dès que le brouillard se pointe, sous quelques formes que ce soit, le rêve n'est jamais loin. Mais si le brouillard apparaît tel un indice de la présence du rêve, il peut aussi être considéré comme une indication à l'effet que le protagoniste est perdu dans ses pensées, dans un songe :

Le lecteur et le personnage partagent ainsi un savoir commun, mais aussi une ignorance commune, concernant les événements qui forment la trame de l'histoire. C'est un procédé qui n'est pas incompatible avec la curiosité si le personnage est lui-même confronté à une situation énigmatique. Une telle focalisation peut aussi renforcer le suspense, dans la mesure où elle nous rapproche de la perspective ontologique d'un personnage qui ne peut pas deviner ce que lui réserve le futur.¹⁸³

En lien avec le motif du brouillard, cette remarque de Raphaël Baroni a une résonance particulière. En effet, si le protagoniste reste dans le brouillard par rapport à ce qui lui arrive, en raison de stratégies narratives particulières, le narrataire du récit l'est tout autant. Ce dernier doute avec Picard, comme il cherche à savoir lui aussi. Du coup, le roman de Kotzwinkle apparaît tel un roman fantastique où l'univers mental du protagoniste tient le haut du pavé.

Bref, le motif du rêve, combiné à celui du brouillard, permet de montrer, au même titre que les deux autres motifs que nous avons étudiés plus tôt, que plusieurs mondes cohabitent dans *Fata Morgana*. À son tour, cette cohabitation prouve qu'on se trouve bel et bien face à un récit résolument fantastique.

La musique

Le quatrième et dernier motif, c'est-à-dire la musique, semble agir à titre de balise sonore lors des moments d'absence (quand tout paraît basculer dans le rêve) et des retours à la réalité de l'inspecteur Picard. En effet, qu'elle que soit la manière dont se présente la musique, cette dernière a la capacité de projeter Picard dans ses pensées ou dans ce qui ressemble à un autre monde.

À quelques rares occasions, la musique a pour fonction de ramener Picard dans le réel. Cela se produit, entre autres, lorsqu'il s'adresse à une femme pour demander son

¹⁸³ BARONI, 2017 : 5.

chemin : « Entendant au loin une musique entraînante, il se dirigea vers sa source, impatient de reprendre pied dans la réalité, dans l'univers quotidien de la rue¹⁸⁴ ». Dans un monde de papier, la musique, on le sait, ne peut pas être entendue, les odeurs ne peuvent être senties, les objets touchés ni le monde vu. Pourtant, la fiction parvient à créer de toutes pièces des perceptions. Ainsi, dans *Fata Morgana*, la narration permet d'appréhender clairement le type de musique auquel le protagoniste est exposé, ainsi que la manière dont il réagit en l'entendant, surtout quand le musicien s'appelle Ric Lazare :

L'antique instrument amplifiait délicatement les sons, le corps creux et boursoufflé du serpent renvoyant l'écho d'un thème en mineur, et l'assistance succombait à son charme. [...] Il y avait quelque chose dans cet air... Picard ne pouvait rester indifférent. Un sentiment étrange s'emparait de lui, celui d'être un homme sans racines, sans patrie, un éternel errant. [...] La corde basse vibra de nouveau, sourdement, comme au rythme d'un tambour incessant, et Picard se sentit plus seul encore, sur les ailes d'un vent lointain. Porté par un tapis volant, flottant sur la mélodie finement tissée, il se sentit retourner vers l'Algérie, vers la guerre. Le salon des rêves était loin derrière lui, et il galopait sur le sable vers le fanal d'une tente. Il tenait tout entre ses mains — la jeunesse, les rênes d'un bon cheval, la musique militaire du camp l'appelait. D'un geste plein d'emphase, ses bagues lançant des éclairs, Lazare coupa net le fil de la mélodie. La dernière note, grave, s'éteignit lentement, tenant tous les auditeurs en haleine — Picard comme les autres — tandis que se dissolvait leur rêve, un rêve que nul, sans doute, n'oublierait jamais.¹⁸⁵

Dans cette longue citation, on dénote plusieurs connotateurs de fantastique tels qu'« exotique », « charme », « étrange », « rêves ». Si ces termes ne suffisent pas à garantir la fantastique du roman, il n'empêche que l'instrument en forme de serpent et en bois noir, ainsi que le sentiment d'étrangeté et l'onirisme qu'engendre la mélodie, sont autant d'éléments qui contribuent à créer une ambiance fantastique. En outre, la musique entraîne Picard dans ses pensées, sans qu'on puisse déterminer avec certitude leur statut de souvenir, de fantasme, de rêve ou de prémonition. Quoiqu'il en soit, toujours, la musique a une forte incidence sur l'univers mental du protagoniste.

Quand Picard va rendre visite à Appel Meisterlin, un grand ami de Robert Heron, l'inspecteur en apprend beaucoup sur Lazare et sur le mystère entourant les jouets de ce dernier et de Heron. On l'a vu, les jouets constituent ici un monde à part, dans lequel le

¹⁸⁴ KOTZWINKLE, 1988 : 77-78.

¹⁸⁵ KOTZWINKLE, 1988 : 49-50.

mystère et la magie s'avèrent omniprésents. Et la « vie » qui anime ces jouets bat au rythme d'une musique tout aussi omniprésente :

- ... Pendant les quelques semaines que dura la foire [dit Meisterlin], ils construisirent ensemble un joueur de luth, dont l'instrument miniature pouvait être accordé parfaitement. Plus étonnant encore — les doigts de bois du musicien jouaient une mélodie. Un air simple, bien sûr, mais si envoûtant, si triste que je l'entends encore, une chanson qu'ils appelèrent Grand Chagrin.

[...] Regardant fixement le vieil homme aux paupières baissées, Picard écouta la lancinante mélodie. Il n'entendit rien, mais il en perçut les effets malgré tout : c'était un air grêle, qui raisonnait en lui comme si on lui pinçait les nerfs. Des souvenirs qui n'étaient pas les siens assaillaient son cœur, lui imposant le sentiment d'avoir déjà vécu tout cela : cent fois, mille fois, il avait mené cette enquête, poursuivant Lazare à travers les siècles, encore et toujours, éternellement, d'un pays, d'une époque à l'autre, accompagné par une mélodie envoûtante. Le vieillard la fredonna doucement, les yeux toujours fermés, ses doigts nouveaux battant timidement la mesure sur la table. Le petit air évoquait la musique simple d'un [carrousel]. Soudain, Picard se sentit complètement perdu ; monté sur le cheval de bois d'un manège, il tournait en rond sans pouvoir dépasser le carrosse d'or qui le précédait. Dans ce carrosse de conte de fées, Ric et Renée Lazare, libres pour toujours, riaient de lui, tandis qu'en vain il éperonnait son cheval de bois pour les rattraper.¹⁸⁶

Il est tentant de faire un rapprochement entre le joueur de luth et Lazare lui-même, car les deux possèdent de longs doigts qui pincent les cordes de l'instrument. Et malgré le fait que Picard ne puisse pas en toute logique entendre la mélodie, elle lui « revient » néanmoins. Par ailleurs, on trouve peu de modalisateurs dans cet extrait, mais beaucoup de connotateurs d'un état de conscience trouble, dont « mélodie envoûtante » et « complètement perdu ». Ceux-ci finissent par mettre en place l'image d'un monde où règne l'inexplicable. Ici encore, la musique entraîne Picard loin de la réalité.

Picard et Meisterlin partagent le même enchantement face aux jouets et à la musique, ce qui devrait conférer une aura de réalité à la scène. Mais ce serait ignorer le fait que le but de l'enquête de Picard, déjà flou au départ, devient de plus en plus incertain au fur et à mesure que le récit progresse, et que le motif de la musique agit tel un trou de ver permettant de passer d'une dimension à une autre - de la dimension naturelle à la dimension surnaturelle.

¹⁸⁶ KOTZWINKLE, 1988 : 114-115.

De plus, la fameuse mélodie qui envoûte tant les personnages aurait été composée par un roi et transmise par une prêtresse-vautour à Lazare, il y a cinq mille ans. C'est du moins ce que prétend ce dernier. Et dès que les convives font mine de résister à cette « explication », le prestidigitateur ajoute : « Cette mélodie, chère enfant, voyage dans le temps. Elle rend visite, tantôt à l'un, tantôt à l'autre...¹⁸⁷ », de sorte que la musique possède à la fois des caractéristiques intemporelles et immatérielles, bref intangibles. Le motif de la musique, prégnant dans *Fata Morgana*, échappe donc à toute tentative de le cerner véritablement. Le fait que la musique transite par la focalisation on ne peut plus subjective de Picard ne règle en rien le problème.

Conclusion partielle

On l'aura compris, les motifs du jouet, de la boule de cristal, du rêve, du brouillard et de la musique instaurent la fantastique dans *Fata Morgana*. Le jouet apparaît telle une composante intrinsèquement fantastique, puisqu'il remet en question la nature même de l'univers diégétique. L'automate, doté d'une apparence humaine et d'un simulacre de vie, se manifeste de surcroît en tant que messager de la mort ou, pire, en tant que double du prestidigitateur, puis du protagoniste. Si le double du prestidigitateur représente Lazare tel un être rusé et charismatique, celui de Picard révèle son inadéquation au monde. De plus, le motif du jouet provoque une rupture entre l'enfance et la réalité adulte, rupture qui ouvre les portes du surnaturel.

En ce qui a trait au motif de la boule de cristal, il s'avère abondamment utilisé, et pour cause : qui dit boule de cristal dit prémonition. Au même titre que le miroir dont parlent Millet et Labbé, la boule de cristal induit forcément le fantastique. Dans *Fata Morgana*, la boule de cristal apparaît donc comme le truchement par lequel le protagoniste passe d'une « réalité » à l'autre. À l'instar de la figure du prestidigitateur et du motif du rêve, la boule de cristal retient Picard du côté de l'illusion.

Quant au motif du rêve, il constitue pratiquement à lui seul l'armature fantastique de *Fata Morgana*. C'est également l'opposition entre la rationalité et le rêve qui permet la création d'un monde fantastique. Ironiquement, la rationalité dont se croit investi Picard

¹⁸⁷ KOTZWINKLE, 1988 : 51.

l'empêche de sortir de l'impasse dans laquelle il s'est engouffré. Quant au motif du brouillard, il consiste en une « matérialisation » du rêve, de même qu'un indice à l'effet que le protagoniste perd ses repères. Enfin, à l'instar du brouillard, la musique ponctue les épisodes où Picard se trouve en présence d'un phénomène surnaturel.

Enfin, la fantastique des motifs présentés dans ce chapitre découle de la mise en place d'une armature habilement construite : dans la mesure où la presque totalité de ceux-ci est perçue à travers les yeux de Picard, on n'a d'autre choix que d'adhérer à la lecture du monde qu'offre le protagoniste, en principe rationnel, qu'est l'inspecteur Picard.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Avant de revenir sur l'ensemble de ce qui a été abordé dans ce mémoire, je me dois de rappeler que ma question de recherche consistait à montrer que sous ses allures de polar, *Fata Morgana* est un roman résolument fantastique. À l'aide de différentes théories du fantastique et de théories de la focalisation narrative, j'ai voulu montrer, d'une part, que le roman est empreint de figures, de lieux et de motifs fantastiques et que, d'autre part, les stratégies narratives (principalement la focalisation) déployées par Kotzwinkle contribuent à convoquer le fantastique.

On l'a vu, il n'est pas facile de définir le fantastique. Tantôt, il peut se présenter sous un angle canonique, tantôt sous un angle néo-fantastique. Il peut être confondu avec d'autres genres puisqu'il est profondément hybride et parce qu'il peut être adopté pour différents types de romans, sans pour autant faire de ceux-ci des romans indéniablement fantastiques. Mais tous les théoriciens du fantastique s'entendent pour dire qu'un cadre réaliste s'avère essentiel dans la mise en place du fantastique.

Tzvetan Todorov considère le sous-genre fantastique comme étant fragile puisqu'il lui impose la condition suivante : que le récit maintienne l'hésitation face au surnaturel jusqu'au bout. Sans le respect de cette condition, le fantastique disparaît et fait place soit au merveilleux, soit à l'étrange. L'hésitation doit être ressentie autant par le personnage que par le lecteur. Todorov souligne également l'importance des stratégies narratives mises en œuvre pour la création du fantastique, soit l'utilisation de l'imparfait et la modalisation.

Pour Louis Vax, le fantastique est une question de forme dans laquelle le temps et l'espace sont conjointement liés et où un objet en apparence anodin devient la matière fantastique du récit. De ce fait, il souligne l'importance cruciale du motif fantastique. Selon lui, le fantastique n'existe que par la relation entre le récit et ses motifs.

Jean Fabre souligne la nécessité d'un cadre réaliste dans lequel survient un événement surnaturel pour qu'un texte puisse être considéré comme fantastique. Les notions d'aliénation et de Double sont également les pierres angulaires de sa théorie. La notion d'aliénation renvoie à la perte de liberté qu'un personnage ressent face à un phénomène qui l'assaille. Quant au Double, il est l'Autre à l'intérieur du personnage, et reste une manifestation de l'inconscient et des pulsions primaires de celui-ci. Le personnage, face au phénomène, cherche un sens dans un monde où la logique est absente.

La théorie de Joël Malrieu, quant à elle, repose sur la relation entre le phénomène et le personnage. Le fantastique ne consisterait plus seulement en des éléments extérieurs au personnage, mais il trouverait sa place à l'intérieur même de celui-ci. Aussi, l'inconnu n'est-il plus dans le monde extérieur, mais à l'intérieur du personnage¹⁸⁸. Bref, le fantastique repose, selon lui, sur la projection du personnage sur un Autre par lequel il entrevoit sa propre aliénation.

Lise Morin propose une nouvelle dichotomie fantastique : le fantastique canonique et le néo-fantastique. Elle différencie les deux registres principalement par le type de personnages qu'ils présentent. Dans le premier, la subjectivité du personnage n'est pas totalement assumée. Le fantastique canonique veut faire croire à la réalité de ce qu'il nous est donné de lire. Aussi, le récit est marqué par la fatalité. Dans le néo-fantastique, le personnage est totalement subjectif. En fait, il se révèle beaucoup plus libre, puisqu'il ne repousse plus le phénomène, la perception, donc la focalisation, se situant au cœur de cette distinction.

Chez Gilbert Millet et Denis Labbé, la caractéristique principale du fantastique demeure l'hybridité. Ils soulignent l'existence de plusieurs types de fantastique. Toutefois, plutôt que de faire une catégorie des fantastiques, ils affirment qu'une multitude de textes peuvent figurer dans le sous-genre fantastique. L'hybridité réside aussi dans la multiplicité des mondes. Ils constatent l'existence d'autres mondes parallèles au monde dit réel. Ces mondes nous dépassent et contaminent le monde réel au point que le personnage n'est plus en mesure de distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux.

Outre les théories du fantastique, on a vu l'importance des théories de la focalisation élaborées, entre autres, par Gérard Genette qui est le premier à avoir établi une catégorisation des perspectives narratives, soit la focalisation interne, la focalisation externe et la focalisation zéro. Mieke Bal reprend les grandes lignes de Genette en apportant quelques ajustements. Elle distingue les instances narratives selon narration et focalisation, mais également selon le sujet (*narrateur* et *focalisateur*) et l'objet (*narré* et *focalisé*). De plus, elle innove et enrichit la théorie de Genette avec la notion de focalisé *perceptible* et *imperceptible*. Dorrit Cohn étudie la manière dont le texte traduit l'univers intime des personnages en établissant différentes approches selon que le récit est à la

¹⁸⁸ MALRIEU, 1992 : 25.

première ou à la troisième personne (*psycho-narration*, *quoted monologue* et *narrated monologue*). Lise Morin, pour sa part, propose l'expression « armature fantastique » composée de la focalisation, de la narration et d'une figure rationnelle. Ruth Ronen emboîte le pas à Mieke Bal en précisant qu'il existe deux types de focalisation interne : la perceptive et la non perceptive. Elle pose l'interaction entre la focalisation et la perception des composants du monde dans un monde fictionnel comme nécessaire à la compréhension de la détermination et de l'organisation de l'espace, et elle propose le terme de ce personnage-focalisateur lorsqu'il est question de rêve.

C'est avec l'ensemble de ces outils méthodologiques que j'ai entrepris l'analyse du roman de William Kotzwinkle. J'espérais montrer que l'actualisation des figures et des motifs permettait bel et bien de présenter ce roman comme résolument fantastique. En revanche, avant de pouvoir y parvenir, je devais déterminer en quoi les figures et les motifs que j'avais choisis s'avéraient fantastiques. Or, on l'a vu, les figures et les motifs ne sont pas a priori fantastiques. Ils doivent avoir été façonnés d'une manière qui les rend tels. En outre, je me devais d'identifier les stratégies narratives à l'œuvre dans le roman et de découvrir des liens entre les composants du monde qui permettent de faire ressortir la fantasticalité de ces figures et de ces motifs.

Au terme de mes travaux, il m'apparaît que l'un des éléments essentiels à l'actualisation du fantastique dans *Fata Morgana* est l'interaction entre le personnage et les composants du monde qui l'entoure. En effet, que ce soit celle entre le personnage et les figures ou celle entre le personnage et les motifs, l'interaction reste primordiale à l'établissement d'un certain type de fantastique. J'ai constaté, lors de l'analyse de Paris en tant que lieu diégétique, que l'univers dans lequel se déplace le protagoniste est dominé par les thèmes de l'altérité et de l'identité. Il m'apparaît évident que ces deux thèmes sont interdépendants, puisque le premier concerne le caractère de ce qui est Autre, alors que le second concerne le caractère de ce qui est connu, à découvrir ou à forger. Paris est un lieu qui représente le passé, le présent et le futur du protagoniste. Elle est au départ mère patrie, puis elle devient inconnue, puis muse. À partir du moment où Paris devient représentante de l'altérité, ses sites sont de plus en plus mystérieux et ils acquièrent un caractère inconnu. Picard quitte la ville pour recueillir des informations sur le prestidigitateur. Lors de ses nombreux voyages, le protagoniste a des souvenirs de Paris et il voit dans chaque paysage

des ressemblances avec sa ville natale. À son retour, Paris n'est plus mère patrie qu'il a connu dans son enfance, mais muse de laquelle il est incapable de se séparer, même si elle devait causer sa perte. À travers le regard du protagoniste, on voit Paris se transformer. De point de repère, elle devient fantasmagorie, puis enchanteresse, enfin chimère. Le protagoniste avait une confiance absolue en ses lieux (ceux de Paris) et elle l'a berné en lui promettant un monde dans lequel il serait maître.

L'actualisation de la figure fantastique de la femme fatale s'opère un peu de la même manière. En effet, Renée Lazare est une femme d'une beauté hors du commun. Tout au long du récit, c'est comme si elle opérait un charme puissant sur l'inspecteur qui l'incite à se laisser envahir par des visions d'elle. Où qu'il soit et quoi qu'il fasse, Picard semble assailli par des hallucinations auditives et visuelles de la femme du prestidigitateur. On l'a vu, bien que brièvement, la sexualité joue un rôle très important dans l'univers fantastique, puisqu'elle sert les thèmes de l'altérité et de l'identité. À travers la sexualité, Picard cherche à s'éloigner du sentiment de médiocrité qui s'est emparé de lui depuis sa rencontre avec Ric Lazare. Il passe de conquête en conquête et, pourtant, c'est toujours Renée Lazare qui s'impose à son esprit comme LA seule femme. L'érotisme, comme le précisent Millet et Labbé, sert de portail au surnaturel et les pratiques sexuelles servent à déstabiliser l'ordre établi. Qui plus est, Renée Lazare se distingue des autres femmes puisqu'il émane d'elle un pouvoir sexuel à la limite de la perversité.

Le prestidigitateur parvient, en raison de la manière dont Picard le perçoit, à tirer de l'oubli des souvenirs douloureux chez l'inspecteur. Effectivement, c'est à partir de sa première rencontre avec Lazare qu'un sentiment de médiocrité refait surface et qu'il devient de plus en plus envahissant. Le prestidigitateur devient le miroir, le double négatif, par lequel le protagoniste perçoit sa propre aliénation, résultat renforcé par le fait que le récit est somme toute entièrement soumis à la focalisation de Picard.

L'ensemble des notions et des thèmes qui m'ont servi à montrer la fantasticalité des figures de Paris, de la femme fatale et du prestidigitateur, m'ont également servi à l'analyse des motifs en tant que motifs fantastiques. Dans le monde de *Fata Morgana*, tout est relié, interdépendant même. Avec les motifs du jouet et de la boule de cristal, j'ai à nouveau pu constater l'importance de l'altérité, de l'identité et du regard dans la mise en place du

fantastique, ne serait-ce que par le biais de l'automate. En effet, par lui, le protagoniste fait face au Double et à l'Autre en même temps.

Les jouets, la boule de cristal et le rêve sont les trois motifs par lesquels on découvre la multiplicité des mondes. La possibilité que le protagoniste se trouve dans un fantasme devient de plus en plus concrète. La boule de cristal, comme le prestidigitateur, représente un miroir, un vecteur par lequel le fantastique s'installe dans l'esprit du protagoniste. Cette insidieuse manifestation du fantastique brouille les repères et oblige une remise en question du réel. La rationalité dont fait preuve Picard tout au long du récit ne fait qu'accroître le mystère et l'incertitude, affects que renforcent les motifs du brouillard et de la musique. Ainsi, j'ai pu découvrir que les figures et les motifs choisis étaient fantastiques par la manière dont ils sont présentés. En outre, la présentation de ceux-ci passant toujours par la perception du protagoniste, la focalisation ainsi que les autres stratégies narratives telles que la modalisation et la connotation étaient essentielles à l'étude du fantastique dans *Fata Morgana*. En effet, tout n'est fantastique que par le regard du protagoniste, ce qui tend à faire du roman une œuvre néo-fantastique.

À ce sujet, il serait certainement possible d'étudier l'inspecteur Picard afin de le faire connaître comme figure emblématique du néo-fantastique. La relation entre la rationalité du protagoniste – un enquêteur – et la nature du fantastique mériterait plus d'investigation, pour ainsi dire. De plus, conjointement à l'étude du personnage, une étude plus approfondie des lieux à l'aide de la notion de focalisation, permettrait de mettre au jour un mode d'agencement semblable à celui dont parle Ruth Ronen, et par lequel se développerait le fantastique.

D'autres pistes de réflexion pourraient également être suivies. La temporalité de *Fata Morgana*, par exemple, dans sa circularité et sa verticalité, suffirait sans doute à elle seule à confirmer la fantasticalité du roman. Les niveaux de récits auraient également pu être scrutés de manière à souligner le caractère gigogne du roman et sa construction en spirale. Mais ce sera pour une autre fois et dans une autre réalité.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvre à l'étude

KOTZWINKLE, William (1988) *Fata Morgana*, coll. « Rivages/Mystères », n° 2, Traduction de Jean-Paul Gratiyas, Paris, Éditions Payot et Rivages.

Ouvrages théoriques

AZIZA, Claude et Anne REY. (2003). *La littérature policière*, coll. « Les guides Pocket classiques », n° 6270, Paris, Pocket.

BAL, Mieke (1977) *Narratologie : les instances du récit*, Paris, Klincksieck.

BESSIÈRE, Irène (1974) *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, coll. « Thèmes et textes », Paris, Larousse.

BOILEAU-NARCEJAC. (1975). *Le roman policier*, coll. « Que sais-je ? », n° 1623, Paris, Presses universitaires de France.

BOUVET, Rachel (2007) *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.

BOZZETTO, Roger (2001) *Le fantastique dans tous ses états*, coll. « Regards sur le fantastique », Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.

_____ (2005) *Passages des fantastiques : des imaginaires à l'inimaginable*, « Regards sur le fantastique », Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.

COHN, Dorrit (1978) *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey, Princeton University Press.

FABRE, Jean (1992) *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti.

GENETTE, Gérard (1972) *Figures III*, coll. « Poétique », Paris, Seuil.

GLINOER, Anthony (2009) *La littérature frénétique*, coll. « Les littéraires », Paris, Presses universitaires de France.

HELLENS, Franz (1967) *Le fantastique réel*, coll. « Style et langage », Bruxelles, Société générale d'éditions.

JACKSON, Rosemary (1981) *Fantasy : The Literature of Subversion*, London, Methuen.

JARRETY, Michel, dir. (2001) *Lexique des termes littéraires*, coll. « Le livre de poche », n° 4664, Paris, Librairie générale française.

KETTERER, David (1992) *Canadian Science Fiction and Fantasy*, Bloomington, Indiana University Press.

LAHAIE, Christiane *et al.* (2009) *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, coll. « Essai », Québec, L'instant même.

LEWIS, LEON (2002) *Eccentric Individuality in William Kotzwinkle's « The Fan Man », « E.T. », « Doctor Rat » and Other Works of Fiction and Fantasy*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen Press.

LORD, Michel (1995) *La logique de l'impossible : aspects du discours fantastique québécois*, coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval. Série Études », Québec, Nuit blanche éditeur.

MALRIEU, Joël (1992) *Le fantastique*, coll. « Concours littéraires », Paris, Hachette.

MELLIER, Denis (1999) *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion.

MILLET, Gilbert et Denis LABBÉ (2005) *Le fantastique*, coll. « Collection Sujets », Paris, Belin.

MORIN, Lise (1996) *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985 : entre le hasard et la fatalité*, coll. « Les cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval. Série Études », Québec, Nuit blanche éditeur.

NODIER, Charles (1989) *Du fantastique en littérature*, coll. « Barbe bleue », Paris, Chimères.

PRINCE, Nathalie (2008) *Le fantastique*, coll. « 128. Lettres, linguistique », Paris, Armand Colin.

REUTER, Yves. (2007). *Le roman policier*, coll. « 128. Lettres, linguistique », Paris, Armand Colin.

STEINMETZ, Jean-Luc (1990) *La littérature fantastique*, coll. « Que sais-je ? », n° 907, Paris, Presses universitaires de France.

TODOROV, Tzvetan (1976) *Introduction à la littérature fantastique*, coll. « Points », n° 73, Paris, Éditions du Seuil.

TRITTER, Valérie (2001) *Le fantastique*, coll. « thèmes et études », Paris, Ellipses.

VAX, Louis (1965) *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature française*, Paris, Presses universitaires de France.

Articles de périodiques et liens internet

BARONI, Raphaël (2017) « Les fonctions de la focalisation et du point de vue dans la dynamique de l'intrigue », *Les Cahiers de Narratologie*, [En ligne], n° 32, <https://journals.openedition.org/narratologie/7851?lang=it> (Page consultée le 15 octobre 2018).

BERGERON, Serge. (1988). « L'évolution du roman policier », *Québec français*, [En ligne], n° 72, p. 71-73, <http://id.erudit.org/iderudit/58600ac> (Page consultée le 9 septembre 2015).

BOULIANNE, Simon. (2004). « Les stratégies narratives des auteurs policiers pour la jeunesse », *Québec français*, [En ligne], n° 132, p. 40-45, <http://id.erudit.org/iderudit/55639> (Page consultée le 9 septembre 2015).

BOZZETTO, Roger (2005) « Les domaines fantastiques », *Québec français*, [En ligne], n° 139 : 39-41, <http://id.erudit.org/iderudit/51265ac> (Page consultée le 9 septembre 2015).

CÔTÉ, Jean-Denis (2000) « Quand l'horreur côtoie le fantastique », *Québec français*, n° 117 : 105-107, <http://id.erudit.org/iderudit/56111ac> (Page consultée le 9 septembre 2015).

DESMEULES, Georges. (2000). « Du polar au dessert », *Québec français*, [En ligne], n° 118, p.76-78, <http://id.erudit.org/iderudit/56069ac> (Page consultée le 9 septembre 2015).

DUPUIS, Simon. (1994). « Le roman policier pour la jeunesse », *Lurelu*, [En ligne], vol. 17, n° 1, p. 5-12, <http://id.erudit.org/iderudit/12497ac> (Page consultée le 9 septembre 2015).

FABRE, Jean. (1988). « De la littérature policière », *Québec français*, [En ligne], n° 72, p. 63-67, <http://id.erudit.org/iderudit/58597ac> (Page consultée le 9 septembre 2015).

LAFLAMME, Steve (2010) « Ces fantastiqueurs insoupçonnés », *Québec français*, [En ligne], n° 158 : 84-86, <http://id.erudit.org/iderudit/61566ac> (Page consultée le 9 septembre 2015).

_____ (2010) « Fuir la Surnature... mais pas le fantastique », *Québec français*, [En ligne], n°157 : 86-89, <http://id.erudit.org/iderudit/61526ac> (Page consultée le 9 septembre 2015).

_____ (2005) « Initiation au fantastique : éléments de définition », *Québec français*, [En ligne], n° 139 : 34-38, <http://id.erudit.org/iderudit/51264ac> (Page consultée le 9 septembre 2015).

LAMBERT, Fernando (1998) « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver : 111-121.

LATREILLE, Annick. (2011). « Incursion dans l'univers du roman policier », *Lurelu*, [En ligne], vol. 34, n° 2, p. 83-84, <http://id.erudit.org/iderudit/64744ac> (Page consultée le 9 septembre 2015).

LATULLIPE, Norbert. (1994). « Du bon usage du roman policier », *Québec français*, [En ligne], n° 93, p. 86-90, <http://id.erudit.org/iderudit/44466ac> (Page consultée le 9 septembre 2015).

LORD, Michel (1992) « Fantômes étranges et figures épiques dans le récit fantastique bref », *Recherches sociographiques*, [En ligne], vol. 33, n° 2 : 299-321, <http://id.erudit.org/iderudit/056695ar> (Page consultée le 9 septembre 2015).

_____ (1989) « Le surnaturel est-il un genre du discours ? », *XYZ. La revue de la nouvelle*, [En ligne], n° 17 : 69-72, <http://id.erudit.org/iderudit/3145ac> (Page consultée le 9 septembre 2015).

MONETTE, Pierre (2007) « Edgar Allan Poe : cauchemars américains », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, [En ligne], vol. 3, n° 4 : 40-41, <http://id.erudit.org/iderudit/10661ac> (Page consultée le 9 septembre 2015).

MORIN, Lise (2000) « Du paranormal en paralittérature », *Québec français*, [En ligne], n° 118 : 79-81, <http://id.erudit.org/iderudit/56070ac> (Page consultée le 9 septembre 2015).

RONEN, Ruth (1990) « La focalisation dans les mondes fictionnels », *Poétique*, n° 83, septembre : 305-322.